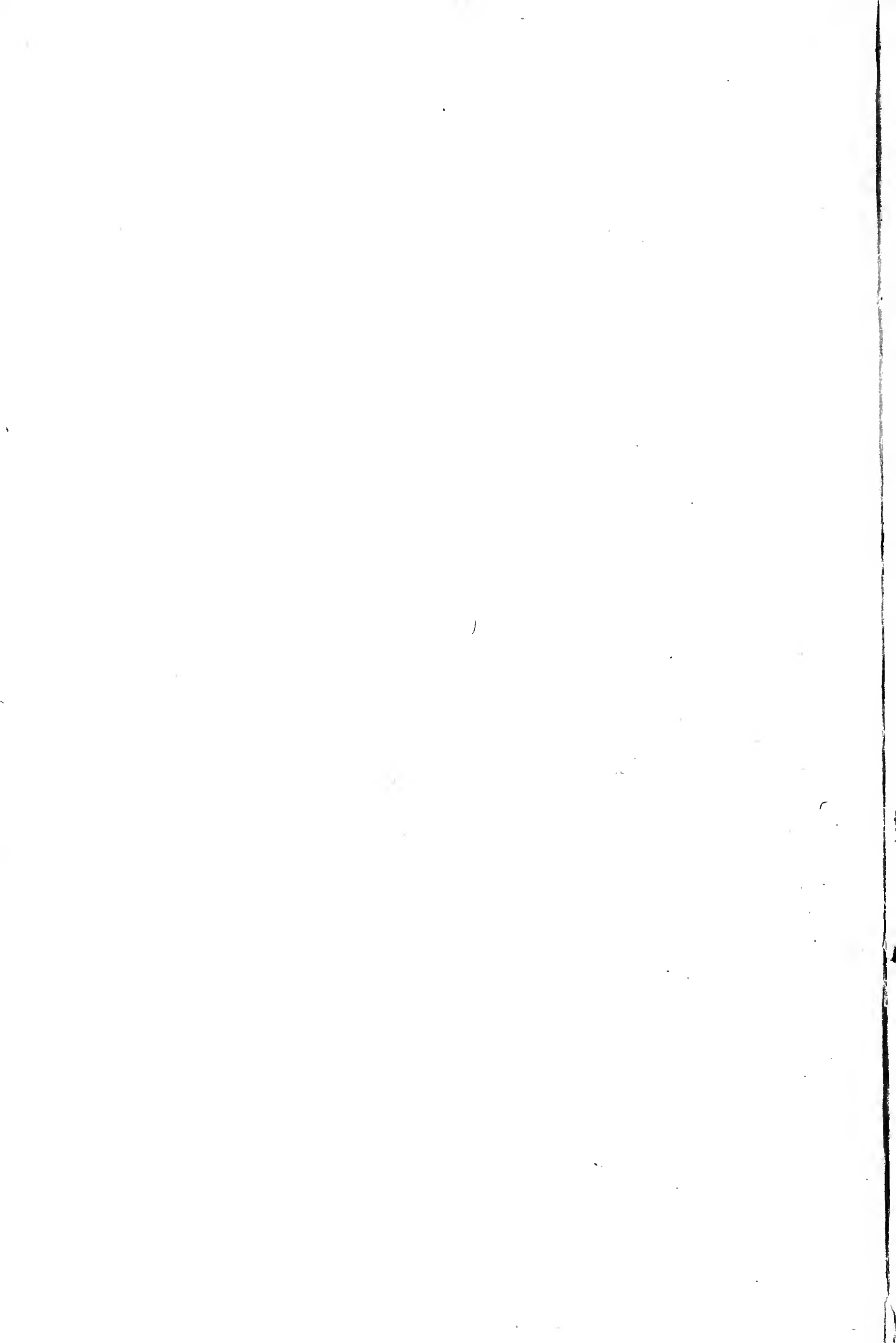




Uhlands Poetik.

Von

Dr. Gotthold Schmidt.

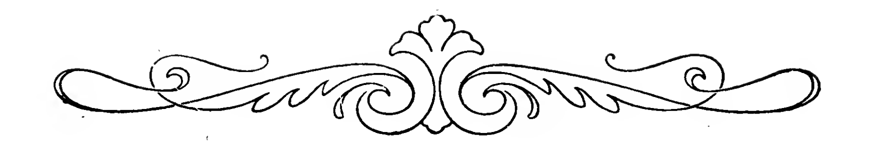


Frankfurt a. M.

Druck und Verlag von Gebrüder Knauer

1906.

Meinen Eltern.



Ludwig Uhland gehört nicht zu den Dichtern, welche imstande sind, die Poesie zu kommandieren. Wie kaum ein zweiter hat er Ernst gemacht mit der Erkenntnis, daß sie eine Gabe ist, die, unabhängig von den Wünschen des Menschen, auch dem Dichter nur die höchsten Augenblicke des Lebens gewähren. Und ihn selbst besuchte im Laufe der Jahre die Muse immer seltener. So kommt es, daß wir, abgesehen von der Hauptperiode seines dichterischen Schaffens bis etwa zum Jahr 1817, nur noch verhältnismäßig wenig poetische Produkte von ihm besitzen. Mehr und mehr trat die dichterische Produktion zurück neben der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Poesie, von der seine kurze akademische Tätigkeit nur einen kleinen Ausschnitt bildet. In ihren Anfängen reichen seine literargeschichtlichen Forschungen fast so weit zurück wie seine Dichtungen; mit unermüdlichem Eifer hat er sie fortgeführt bis zu seinem Tode. Auch seine häufigen Reisen dienten diesen Forschungen, insbesondere der Vervollständigung der Volksliedersammlung, und selbst in den Aufregungen und Enttäuschungen politischer Wirksamkeit brach Uhlands Beschäftigung mit Gegenständen der Poesie nicht ab; bemerkt er doch in einem Brief an Moritz Haupt vom Jahre 1850 [1]), daß ihm gerade 1848 in Frankfurt Plan und Zusammenhang der schwäbischen Sagenkunde klar geworden seien, mit der er sich schon lange beschäftigt hatte.

Wenn so dem Dichter wissenschaftliche Forschungen dauernd volle Befriedigung gewährten, so liegt der Grund dafür einmal in dem Gegenstande, dem diese Forschungen galten. In der Poesie des deutschen Mittelalters wurzelte Uhland mit seinem Dichten und Denken, seit er im Walther von Aquitanien und im Nibelungenliede die Art

[1]) Ludwig Uhland. Von seiner Witwe (Biogr.) S. 412 (vergl. S. 413).

der Poesie gefunden hatte, die seiner Natur ganz zusagte. Er selbst schrieb 1812 an den Grafen von Löben [2]): „Mein Streben geht dahin, mich immer fester in ursprünglich deutsche Art und Kunst einzuwurzeln, der wir leider so lange entfremdet waren. . . . Mir kam es diesem nach zu . . ., die einheimischen Weisen zu gebrauchen, vaterländischer Natur und Sitte anzuhängen, mir unsere ältere Poesie und zwar unter dieser wieder die wahrhaft deutsche, zum Vorbild zu nehmen.“ Das Gebiet des Interesses war also für Uhland als Dichter und Forscher das gleiche, nur daß es einmal hauptsächlich als Anregung zu eigener Dichtung und als Stoffquelle für sie diente, das andere Mal in erster Linie zu literarhistorischen Untersuchungen Anlaß bot.

Dabei läge die Annahme nahe, daß es Uhland mit schmerzlicher Resignation erfüllt haben müsse, wenn trotz seiner unveränderten Liebe zur deutschen Poesie doch zur Beschäftigung mit ihr sich nicht mehr wie früher der poetische Trieb zu eigener Produktion gesellte. Aber diese Annahme wäre falsch. Wo Uhland davon spricht, daß die Zeit des eigentlich poetischen Schaffens für ihn vorüber sei, da tut er dies mit heiterer Gelassenheit. Und doch hatte keineswegs das wissenschaftliche Interesse jede poetische Anlage in ihm unterdrückt. Vielmehr wirkte sie neben jenem in der Erforschung und Darstellung der Poesie in hohem Grade mit, und darin liegt der zweite Grund, warum diese Untersuchungen das Dichtergemüt Uhlands so völlig ausfüllen konnten. Er selbst hebt dieses Moment in seiner Inauguralrede über die Sage vom Herzog Ernst hervor, indem er seine Vorliebe für die scheinbar unfruchtbarsten Perioden der Literaturgeschichte mit den Worten begründet: „Gerade diese dunkleren und anscheinend undankbaren Zeiträume gewähren der geschichtlichen Forschung einen höheren Reiz als diejenigen, welche schon licht und fruchtbar zutage liegen; denn bei den erstern muß sie selbsttätiger, auf eine dem dichterischen Schaffen verwandte Weise, in Wirksamkeit treten.“ [3])

Neben diese notwendig poetisch geartete Erforschung derjenigen Literaturperioden, bei denen der Geist aus sich selbst heraus ergänzend

---

[2]) Biogr. S. 80.

[3]) Schriften V S. 343.

das nachschaffen muß, was die spärlichen Zeugnisse der Überlieferung nur andeuten, tritt weiter noch bei Uhland als drittes dichterisches Moment seiner wissenschaftlichen Studien die Form der Darstellung, welche durch die liebevolle Hingabe an den Gegenstand sich häufig, besonders in den reich ausgeführten, anschaulichen Bildern, zu echt poetischem Schwung erhebt.

Dichtung und Forschung treten uns somit bei Uhland nicht als zwei getrennte Seiten seines Geisteslebens entgegen, sondern in enger Verbindung und gegenseitiger Durchdringung. Am unmittelbarsten stellt sich ihr inniger Zusammenhang vielleicht in dem dar, was man als Uhlands „Poetik" bezeichnen kann. Überall finden sich in seinen literarhistorischen Darstellungen zahlreiche allgemeinere Bemerkungen über das Wesen der Poesie, die verschiedenen Äußerungsweisen des poetischen Triebes und einzelne Dichtgattungen eingeflochten. Aus ihnen läßt sich eine Erkenntnis der Gesamtanschauung Uhlands von Wesen und Entwickelung der Poesie gewinnen. Sie gründet sich auf die ältere deutsche Poesie und findet auf der anderen Seite in Uhlands eigenen Dichtungen ihren Ausdruck. Daher kann sie auch als Maßstab zur Beurteilung der letzteren mit um so größerem Rechte dienen, als uns diesen Maßstab der Dichter selbst in die Hand gibt.

Damit ist das Ziel der vorliegenden Arbeit angegeben. Sie ist ein Versuch, jene Aussagen Uhlands zu einem übersichtlichen Ganzen zu ordnen und diese Poetik zu seiner Poesie in Beziehung zu setzen.

Uhland hat keine „Poetik" geschrieben; wir dürfen also nicht ausnahmslos auf alle Fragen, die eine systematische Poetik aufzuwerfen hat, bei ihm Antwort suchen. Auch seine allgemeineren Äußerungen über Poesie stehen natürlich in engem Zusammenhang mit den gerade behandelten speziellen Fragen, und rein theoretische Erörterungen, die an den vorliegenden Fall nur anknüpfen, um dann zusammenhängend Uhlands Gedanken darzulegen, finden sich nur in den von Holland „zu Uhlands Gedächtnis" veröffentlichten Niederschriften für das Stilistikum, und zwar über die Ballade, über das Märchen und über didaktische oder Reflexionspoesie. Eine mehr systematisch auftretende Darstellung seiner Auffassung vom Wesen der Poesie bietet Uhlands Abhandlung „über das Romantische" im Tübinger Sonntagsblatt; denn wenigstens nach den hier vorgetragnen Sätzen

fielen damals für den jungen Dichter Romantik und Poesie zusammen. Aber dieser Aufsatz ist im Grunde weniger eine theoretische Untersuchung, als ein in orakelhaft abgerissener Ausdrucksweise mit reichlichem Bilderschmuck sich ergießender Ausfluß romantischer Gefühlsüberschwänglichkeit, über welche zudem Uhland, seinen gleichzeitigen dichterischen Produkten nach, praktisch schon hinausgewachsen war.

Trotzdem mag eine Darstellung dieser Gedanken hier als Einleitung an die Spitze treten, damit in ihnen der Punkt aufgewiesen wird, von dem auch die späteren Äußerungen Uhlands ausgehen. Darauf entwickelt der erste Teil seine Auffassung vom Wesen der Poesie, wie sie aus diesen späteren Äußerungen sich ergibt, zunächst in allgemeiner Form durch Beantwortung der Fragen nach den in der Poesie wirkenden Seelenkräften, nach dem Stoff der Poesie, nach der poetischen Form, nach den verschiedenen Dichtarten und nach der Art des poetischen Vorgangs. Auf diesen allgemeinen, grundlegenden Teil folgt ein zweiter, welcher darlegt, wie diese in ihrem Wesen bestimmte Poesie in ihrer geschichtlichen Entwickelung verschieden in die Erscheinung tritt. Er behandelt zunächst den Unterschied zwischen Volksdichtung und Kunstpoesie, dann als die Formen der ersteren Mythus, Heldensage, Ballade, Märchen und Volkslied.

Als Quellen lagen mir außer dem, was von Uhlands Schriften, Briefen und sonstigen Aufzeichnungen gedruckt ist, die auf der Tübinger Universitätsbibliothek aufbewahrten Teile aus seinem handschriftlichen Nachlaß vor. Dagegen war mir der Rest des Nachlasses nicht zugänglich, da ihn der Marbacher Schillerverein im Interesse eigener späterer Veröffentlichungen der allgemeinen Benutzung entzieht.

Der Aufsatz „über das Romantische“.[4])

Uhlands Aufsatz über das Romantische knüpft an den großen Gegensatz an, der um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts die literarische Welt vornehmlich in Deutschland bewegte und in Formeln

[4]) Abgedruckt in Karl Mayers Aufsatz über das Sonntagsblatt im Weimarischen Jahrbuch Band V S. 42—45 und in seinem Buch: Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen, I S. 19—21.

wie „naiv und sentimental“, „griechisch und deutsch“, „klassisch und romantisch“ sich zusammenfaßt. Während die beiden ersten Begriffspaare in ihrem Gebrauch auf das Gebiet der Kunst beschränkt blieben, hat die Entwickelung der Romantik der dritten Formel einen umfassenderen Sinn gegeben. In dem Wort „romantisch“ prägt sich nicht nur ein ästhetisches sondern zugleich ein kirchliches und politisches Programm aus. Bei Uhland müssen wir jedoch von dieser Erweiterung des Begriffs absehen. Für ihn bedeutet die Romantik theoretisch wie praktisch allein eine bestimmte Richtung der Poesie; nur in diesem begrenzten Sinn darf man ihn selbst einen Romantiker heißen. So greift denn auch jener Aufsatz nicht über das Gebiet der Poesie hinaus.

Sein Inhalt ist etwa folgender: Das Unendliche umgibt den Menschen mit süßen und furchtbaren Geheimnissen. Um sein Schiff zieht sich das unermeßliche Weltmeer, über ihm wölbt sich der klare Äther mit seinen Fernen, die Nacht umfängt ihn, und er vernimmt „die schaurigen Nachtgeister“. Rings drohen ihm Gefahren, und doch locken ihn jene geahnten Geheimnisse. „Die reellen Seelenkräfte langen mit unendlicher Sehnsucht in die Ferne. Der Geist des Menschen aber, wohl fühlend, daß er nie das Unendliche in voller Klarheit in sich umfassen wird, und müde des unbestimmt schweifenden Verlangens, knüpft bald seine Sehnsucht an irdische Bilder, in denen ihm doch ein Blick des Überirdischen aufzudämmern scheint.“

Die Griechen „kannten oder nährten nicht jene dämmernde Sehnsucht nach dem Unendlichen“. In lichten philosophischen Systemen und klar umrissenen Gestalten suchten sie die Geheimnisse der Welt und der Gottheit aufzufassen und darzustellen. Der „Sohn des Nordens“ dagegen, nicht auf das Äußere verwiesen durch glänzende, sonnige Umgebung, schaute in sein Inneres. Daher fehlte seinen Gedanken jene griechische Klarheit; seine Göttergestalten waren „ossianische Nebelgebilde“. Sie verehrte er in unscheinbaren Steinen oder in Bäumen, um die er den Hauch des Göttlichen wehen fühlte. So treffen wir schon hier den romantischen Sinn: Anknüpfung des Unendlichen, Unsichtbaren an das Endliche, Sichtbare.

Denselben Vorgang zeigen das romantische Christentum und die romantische Liebe. Zu den erhabenen Lehrworten aus dem Reiche

der Unendlichkeit traten die Bilder des Kreuzes, des Abendmahls u. dergl., der ideale Begriff der Heiligkeit verband sich mit sichtbaren Gegenständen und ganzen Gegenden. Und die romantische Liebe ließ den Mann in der himmlischen Gestalt der Geliebten die Hülle sehen, hinter der er das Ziel von all seinem Sehnen, seine ganze Unendlichkeit ahnte. „Was daran Schein sei, was Wahrheit, wer will es ergründen?"

Es gibt Charaktere, in denen sich der romantische Sinn verkörpert hat: Mönche, Nonnen, Kreuzritter, Ritter des Grals u. a. Ebenso hat die Natur ihre Romantik in allem, was in lieblichen Bildern einen geheimen Sinn ahnen läßt oder uns mit süßem Schauer erfüllt, romantisch ist eine Gegend, wo wir Geister webend fühlen und ihre flüsternden Stimmen hören.

„Die Romantik ist nicht bloß ein phantastischer Wahn des Mittelalters; sie ist hohe, ewige Poesie, die im Bilde darstellt, was Worte dürftig oder nimmer aussprechen, sie ist das Buch voll seltsamer Zauberbilder, die uns im Verkehr erhalten mit der dunkeln Geisterwelt; sie ist der schimmernde Regenbogen, die Brücke der Götter, worauf, nach der Edda, sie zu den Sterblichen herab und die Auserwählten zu ihnen emporsteigen." —

Klar tritt uns aus diesen Sätzen als die Grundlage des Romantischen „dämmernde Sehnsucht nach dem Unendlichen", als ihr Wesen die Anknüpfung dieser Sehnsucht an Dinge der sichtbaren Welt entgegen. Diesem letzteren Gedanken von der Verbindung des Geistigen und Sinnlichen als dem Wesen der Poesie ist Uhland auch späterhin stets treu geblieben. So äußerte er sich z. B. im Stilistikum am 16. August 1832 bei der Besprechung der eingereichten Gedichte folgendermaßen [5]): „Das erste dieser Gedichte spricht die Ansicht des Verfassers vom Wesen der Poesie dahin aus, daß dieselbe in der Verschmelzung des Idealen mit der Natur, des Übersinnlichen mit dem sinnlich Erfaßbaren, ihren Ursprung nehme, und man wird sich in dieser Ansicht leicht mit ihm einverstanden erklären."

Dagegen ist seine Vorstellung von der Art jenes Übersinnlichen bald über die Äußerungen des Aufsatzes hinweggeschritten. Vor allem

---

[5]) Holland: Zu Uhlands Gedächtnis (Stilist.) S. 95.

fällt die mystische Geheimnisschwärmerei, die Vorliebe für eine sogenannte dunkle Geisterwelt fort, die uns dort auf Schritt und Tritt begegnet. Nicht mehr das „Geheimnis der Gottheit und Welt“ erscheint in erster Linie als Gegenstand der Poesie, sondern näherliegende Geheimnisse, die des menschlichen Innenlebens, die Mächte, welche das Fühlen und Wollen des Menschen lenken und in ihm sich offenbaren. In dem Aufsatz über das Romantische findet sich der Satz: „Fast in jedem Bilde, das ein Geheimnis andeutet, glauben wir gerade eines jener großen Geheimnisse zu ahnen, nach denen unser Sinn, mit oder ohne Bewußtsein, immer sich hinneigt.“ Entsprach das wirklich damals dem innersten Bewußtsein Uhlands, so setzt es — wenigstens für diese Zeit — eine, wenn auch anders geartete, so doch ebenso verkehrte Sucht nach dem Erhabenen bei ihm voraus, wie wir sie ihn später bei Schober aufs entschiedenste bekämpfen sehen werden.

In Uhlands Gedichten zeigt sich die Abkehr von der mystisch-sentimentalen Wehmutsschwelgerei eben in dem Jahre 1807, in dem der Aufsatz über das Romantische erschien, vollendet. Sie bildete den Grundton in einer Anzahl von Liedern aus den Jahren 1803 und 1804, die er nicht veröffentlichte. Von den in die Sammlung aufgenommenen Gedichten zeigen die vor 1807 entstandenen noch vielfach jene „dämmernde Sehnsucht“ in der Form von Todesahnung und Verlangen nach der Ruhe des Grabes. Es sind die, welche trotz des Dichters Selbstkritik im Vorwort Goethe zu seiner scharfen Äußerung über Uhland veranlaßten. Finden sich auch später noch mehrfach Gedanken an den Tod, so ist doch mit dem Jahr 1807 die schwärmerische Versenkung in solche unklare Gefühle völlig verschwunden, zugleich mit den spezifisch romantischen Königen, Harfnern, Schäfern u. dergl.[6])

Diese Gestalten führen uns auf einen anderen Punkt in Uhlands Bekenntnis zur Romantik, an dem er eine Anschauung streift, die seine späteren Äußerungen als dem Wesen der Poesie widersprechend ausdrücklich verwerfen. Wo er nämlich in dem Aufsatz von den „romantischen Charakteren“, Mönchen, Nonnen, Kreuzrittern, Rittern des

---

[6]) vergl. Eichholtz: Quellenstudien zu Uhlands Balladen. Anhang.

Grals usw., überhaupt von den „poetischen" Frauen und Rittern des Mittelalters spricht, da scheint er für diese eine objektiv poetische Geltung in Anspruch zu nehmen, weil sich in ihnen jene Verschmelzung von Idealem und sinnlich Erfaßbarem ein für allemal vollzogen habe. Aber sie muß, wie Uhland selbst später mehrfach betont, jedesmal, wenn der Dichter solche Gestalten verwertet, in ihm selbst vor sich gehen, wenn das Ergebnis wahre Poesie sein soll. Sonst entsteht schließlich jene mit Recht so viel verspottete Art von Romantik, welche schon dadurch ein alltägliches Ereignis in das Reich des Poetischen zu erheben glaubt, daß sie es in eine Ritterburg oder in eine düstere Felsschlucht verlegt.

Schon oben wurde angedeutet, daß der Aufsatz über das Romantische Stimmungen und Gedanken zum Ausdruck bringe, die nicht in Uhlands innerstem Wesen wurzelten. Sie konnten über sein empfängliches, etwas zum Schmerzlichen neigendes jugendliches Gemüt eine Zeitlang die Herrschaft gewinnen, aber sein bei alledem nüchterner, klarer Sinn streifte sie bald wieder ab. Wir wenden uns daher nun den Gedanken zu, in welchen sich die Poetik seiner reiferen Mannesjahre ausspricht.

Erster Teil.

Das Wesen der Poesie.

1. Abschnitt.

Die in der Poesie wirkenden Seelenkräfte.

Fast könnte man sich, wenigstens für einen Augenblick, an jene eigenartige Vorstellung erinnert fühlen, daß der Dichter bei seiner Tätigkeit sich in einem Zustande willenloser Verzückung befinde, wenn man in einem Brief Uhlands an Karl Mayer vom 22. April 1808 die Worte liest [7]): „Übrigens sieh bei Deinen Gedichten nicht sowohl darauf, was man Dir lobt oder tadelt, sondern ob das Gedicht in einem glühenden Augenblick entstanden oder nicht, ob es gedichtet wurde oder sich selbst dichtete, von selbst hervorsprang.“ Was Uhland hier in der Sprache des jugendlichen Enthusiasmus hervorhebt, ist das Moment der Passivität des Dichters beim Hervorbringen seiner Werke, ohne das keine echte Poesie entsteht. Später tritt dafür eine nüchterne, psychologisch klare Bezeichnung bei ihm ein: das Gemüt erscheint als das Seelenvermögen, als die Seite des Seelenlebens, wo das vom Willen unabhängige, passive Moment auf seiten des Dichters, andererseits die Rezeptivität für die Poesie auf seiten des Hörers oder Lesers ihre Wurzel haben. Daneben findet sich, wenn auch seltener, der Ausdruck Empfindung, und das Verhältnis beider Begriffe bestimmt eine Stelle in den Vorlesungen über Geschichte der altdeutschen Poesie, welche die Empfindung, sofern sie als dauernde, konstante Seelenstimmung auftritt, als Gemüt bezeichnet.[8]) Die Anlage also, welche den Menschen in den Vorgängen in ihm und um ihn einen sinn- und bedeutungsvollen Zusammenhang ahnend fühlen läßt, sie ist der Boden, aus dem die Poesie hervorwächst.

---

[7]) Mayer I S. 81.

[8]) Schriften I S. 3.

Aber damit ist der Dichter noch nicht vollendet. Das Gemüt macht nur die Empfänglichkeit aus, die für ihn die Voraussetzung des poetischen Schaffens bildet. Wie eine ihm neu aufgegangene Offenbarung äußert Uhland diesen Gedanken am 12. August 1809 in einem Brief an Mayer, wenn er schreibt [9]: „Meine Gedichte habe ich in neuerer Zeit . . . mit ziemlich mißtrauischen Augen betrachtet. Es ist mir überhaupt oft, als wäre manches nicht Poesie, was ich sonst dafür hielt. Das bloße Reflektieren oder das Aussprechen von Gefühlen (so schön dies auch sein kann, so sehr mich die Ergüsse einer edeln Seele entzücken können) scheint mir nämlich nicht die eigentliche Poesie auszumachen. Schaffen soll der Dichter, Neues hervorbringen, nicht bloß leiden und das Gegebene beleuchten." Die hier geforderte schöpferische Kraft, in der die eigentliche Dichtergabe besteht, ist die Phantasie oder Einbildungskraft, das Vermögen, das, was das Gemüt bewegt, durch Worte für andere zu unmittelbar anschaulicher Darstellung zu bringen. In dieser Fähigkeit nämlich erkennt Uhland das wahre Wesen der Phantasie und wendet sich daher in einem längeren Brief, der eine Kritik der Gedichte Schobers enthält [10]), gegen eine andere falsche Auffassung dieses Begriffs. Es heißt dort: „Es ist sehr gewöhnlich, daß die Dichter in Hinsicht auf ihre Phantasie falsch beurteilt werden. Man spricht von ausgezeichneter Phantasie bei Dichtern, welche Bild auf Bild, Groteske auf Groteske häufen und mit Glanz und Schall dahinschweben. Aber das ist nicht das Wesen der Phantasie, das ist oft und aberoft Bilderjagd. . . . Die wahre Phantasie zeigt sich in einem reichen Leben des Ganzen, da tritt jeder Gedanke, jedes Gefühl in regsamer Gestalt, in üppiger Bewegung der Glieder auf, das Ideelle belebt sich im Reellen, das Universelle im Individuellen. Darum sage man nicht, daß Schiller Goethen an Phantasie überrage!" Nicht in der Menge und Kühnheit der Bilder also äußert sich vorzugsweise die Phantasie, sondern in der konkreten Anschaulichkeit des Ganzen, d. h. in seiner unmittelbaren Wirksamkeit auf das Gemüt. Bilder sind

---

[9]) Mayer I S. 129.

[10]) Tübinger Universitäts-Bibliothek Md. 225 No. 1 (von nun ab kurz als „Kritik Schobers" zitiert). Adresse und Datum fehlen.

ein Mittel, dieses Ziel zu erreichen, aber nicht das einzige, ja sie können zur Folge haben, daß die Anschaulichkeit des Ganzen durch die Menge der Einzelheiten verloren geht. Nicht umsonst betont daher Uhland immer wieder, wie sehr in dieser Beziehung die Phantasie der Leitung des Gedankens bedürfe.

So treten denn bei Uhland als die vorzüglich poetischen Kräfte des Menschengeistes regelmäßig Gemüt und Phantasie in enger Verbindung auf. Diese Zweiheit ist berechtigt. Faßt man beides als dichterische Phantasie zusammen, so ist die Scheidung schwer zu vollziehen zwischen dem, was die Fähigkeit dichterischer Produktion und was die Empfänglichkeit für die Poesie ausmacht. Es drängt sich dann die Spaltung in schaffende und nachschaffende Phantasie auf. Die Zweiteilung bleibt also im Grunde doch bestehen. Aber nach zwei Seiten hin ließe sich noch gegen die Aufstellung von Gemüt und Phantasie als den in der Poesie tätigen Seelenkräften Einspruch erheben, nämlich diese Kombination sei in einer Hinsicht zu weit, in anderer zu eng.

Der erste Einwand ließe sich darauf gründen, daß das Gemüt keine ausschließlich poetische oder allgemeiner keine ausschließlich künstlerische Anlage sei, da es seine Wirksamkeit nicht in der künstlerischen Empfindung erschöpfe, sondern noch nach andern Seiten sich äußere, vor allem in der Religion. Aber in diesem jede andere Tätigkeit ausschließenden Sinn hat Uhland das Gemüt keineswegs für die Poesie in Anspruch nehmen wollen, vielmehr nur als den Nährboden, aus dem neben ihr noch mancher andere Baum seine Kraft ziehen mag. Daß aber in der Tat Religion und Poesie in gleichem Boden wurzeln, dazu ist ihre Neigung zu gegenseitiger Durchdringung ein Zeugnis, die sich besonders in der Vorliebe der Religion für poetische Ausdrucksweise äußert. Dabei bedarf es nicht einmal äußerlich poetischer Formen. Sobald das religiös bewegte Gemüt sich für andere unmittelbar wirksam zum Ausdruck bringt, ist in gewissem Grade schon Poesie vorhanden. „Die Lehrweise der Bibel hat durch die in ihr waltende sittliche Wärme, vom parabolischen Ausdrucke abgesehen, durchweg auch ein poetisches Element.“ [11])

[11]) Stilist. S. 100.

Sollte umgekehrt jene Zusammenstellung als zu eng erscheinen, so ist schon oben auf die Wichtigkeit des Verstandes zur Zügelung und Leitung der Phantasie hingewiesen worden. Jedenfalls bleibt seine Tätigkeit hier im allgemeinen eine mehr negative, nur regulierende. Je mehr die Poesie auch inhaltlich zur Verstandespoesie wird, desto geringer ist ihr eigentlich dichterischer Wert. Wie aber der Verstand unbewußt in jenen spezifisch poetischen Kräften mitwirkt, veranschaulicht Uhland in der Einleitung zu den Vorlesungen über Geschichte der altdeutschen Poesie folgendermaßen [12]: „Indem wir jedoch Phantasie und Empfindung, die wir als dauernde, konstante Seelenstimmung Gemüt nennen, für die auszeichnenden Bestandteile des Dichtervermögens erklärt haben, für diejenigen, wodurch es sich von andern Fähigkeiten und Richtungen des Geistes eigens unterscheidet, so war es keineswegs die Absicht, dem Dichter die Denkkraft abzusprechen oder zu erlassen. . . . Man hat in der Lehre von den Sinnen die Ansicht geltend gemacht, daß es eine allgemeine Sinnenkraft sei, welche in den verschiedenen Sinnwerkzeugen nach außen wirke; es ist auch eine bekannte Erfahrung, daß bei der Mangelhaftigkeit des einen Sinnes die Wahrnehmungen des andern um so feiner und schärfer sich erweisen. Auf ähnliche Weise sind die verschiedenen geistigen Vermögen Ausstrahlungen des einen Geistes, und noch weit mehr als bei den Sinnen ist es hier der Fall, daß die geistige Gesamtkraft sich dem einzelnen Organe zuwendet und mittelst dieses auch die übrigen Vermögen in Wirkung treten.“ So wirken in der Poesie selbst da, wo scheinbar allein die Phantasie ihr freies Spiel treibt, doch alle Geisteskräfte mehr oder weniger unbewußt mit, und auf diese Weise kommt jene „zwecklose Zweckmäßigkeit“ zustande, in der Kant das Wesen des Schönen findet. —

Fragen wir nach der Art der dichterischen Anlage Uhlands, so ist Notters Urteil, Uhland sei „ein Dichtertalent aber keine Dichternatur, vielmehr beinahe das Gegenteil der letzteren“ [13]), wohl in dem Sinne, in dem es hier gemeint ist, zutreffend, aber es wäre, allgemein aufgestellt, zum mindesten unklar; denn wenn Uhland mit Recht die

---

[12]) Schriften I S. 3.

[13]) Notter: Ludwig Uhland S. 359.

Grundlage der Poesie, und vor allem der deutschen, im Gemüt sieht, so darf man ihn selbst auch mit Recht eine Dichternatur heißen. Ein inniges, reiches Gemüt zeichnet ihn aus, empfänglich für die leise Sprache der Natur wie für die kräftigen Laute taten- und kampffrohen Ritterlebens. Nicht umsonst deutet er im Vorwort zur ersten Auflage seiner Gedichte darauf hin, daß in ihnen als Einheit im Zerstreuten des Dichters ganz Gemüt sich ahnen lasse. Freilich tritt dazu die gestaltende Kraft der Phantasie nicht in gleichem Maße. Uhland selbst erkannte dies und sprach es in einem Brief an Leo von Seckendorf vom 6. März 1807 mit folgenden Worten aus[14]: „Ich komme schwer dazu, Gestalten, die ich in begeisterten Momenten gesehen und entworfen, in ruhigen auszumalen. Wenn ich mich nach poetischem Stoff umsehe, so geschieht es vorzüglich darum, weil bloß idealische Gestalten nicht so leicht vollkommene Objektivität erhalten, wie solche, die dem Dichter schon lebendig entgegentreten, aber ihr höheres Leben erst von ihm erwarten.“ Was Uhland mit klarem Blick geschaut und in sich aufgenommen, dafür fließt ihm auch der künstlerische Ausdruck zu, aber aus seinem Innern heraus Gestalten freischaffend zu bilden, ist ihm nur in geringem Maße gegeben.

Läßt sich demnach für Uhlands starke Betonung des Gemüts als der Grundlage der Poesie der Umstand gewiß als mitbestimmend betrachten, daß seine eigene dichterische Anlage tief im Gemüt wurzelte, so kann man doch, da er als eigentlich schaffende Kraft ebensosehr die Phantasie hervorhebt, nicht sagen, daß das persönliche Moment seine Anschauung vereinseitige. Wir werden noch öfters sehen, daß er, zwar anknüpfend an das in seiner Natur besonders stark Ausgeprägte, von da aus doch ein unparteiisches Urteil in den Fragen der Poesie gewinnt.

---

2. Abschnitt.

Der Stoff der Poesie.

Gemüt und Phantasie bilden zusammen das Vermögen dichterischen Gestaltens. Wir wenden uns zur Frage nach dessen Stoff. Dabei können wir die Unterscheidung der drei Welten, die Scherer

---

[14]) Biogr. S. 33 f.

als die äußere, innere und dritte Welt bezeichnet [15]), zwar weiter unten zugrunde legen, wenn wir nach den Gegenständen der Poesie Uhlands fragen, nicht aber bei der Besprechung seiner theoretischen Aussagen über diesen Punkt; denn er selbst hat sich ihrer hier, soweit wir sehen, kaum bedient. Seine Bemerkungen beziehen sich namentlich auf zwei Fragen: wieweit das Erhabene den Gegenstand der Poesie bilde und wieweit sie philosophische Gedanken darstellen könne. Es handelt sich also um Zeitfragen. Und bezeichnenderweise findet sich ihre Erörterung hauptsächlich bei der Besprechung der Gedichte eines begeisterten Schillerverehrers und -nachahmers, in der Kritik Schoders. Trotz der zeitlichen Bestimmtheit der Fragen und des besonderen Anlasses ihrer Beantwortung aber tritt dabei Uhlands prinzipielle Stellung bezüglich des Stoffgebiets der Poesie klar hervor.

Gegenstand der Poesie ist nicht nur das Erhabene, keinesfalls aber d a s Erhabene, das Schoder kultiviert [16]): „Der Götze, zu dem Schoder betet, ist das Erhabene. Aber welches Erhabene! Was nicht erhaben ist, wirft er ab, wie das Blei, das den Flug seiner Seele hemmt, er will nur die Sonne, den Mond überläßt er den Schwächlingen. Aber fasse keiner die Zügel des Sonnenwagens, dem nicht die Götterkraft die Arme schwellt. Nichts hat so irre geführt und führt noch immer so irre, als unseliger Drang zum Erhabenen, besonders wenn dieser Drang den Nachahmungsgeist zum Gesellen hat." Die Jagd nach erhabenen Stoffen verleitet schließlich dazu, auch „Alltägliches im Gewande der Erhabenheit als neu und originell zu verkaufen". Aber hochtönende Sprache macht nicht die Poesie aus, sondern „bei der Erhabenheit muß auch Tiefe sein", „e r h a b e n e Gedanken, e r h a b e n e Gefühle müssen von erhabener Phantasie begleitet sein". Somit gehört das Erhabene wohl zu den Gegenständen der Poesie, aber es ist verkehrt, es zu suchen, als ob es ihr einziger Gegenstand wäre.

Neben das überwältigend Erhabene, von dem das bisher Gesagte gilt und das allein in dem strengen Kant-Schillerschen Sinne als erhaben bezeichnet werden kann, stellt Uhland das rührend Erhabene und das

[15]) Poetik S. 206.

[16]) Die folgenden Zitate, soweit nichts anderes bemerkt, aus der „Kritik Schoders".

einfach Erhabene. Letzteres findet er besonders bei den Alten und bei Goethe. Es kennzeichnet sich durch natürliche, einfache Darstellung, welche gerade durch den Verzicht auf den Schall der Worte das Ergreifende um so stärker hervortreten läßt, gehört also mehr zur formalen als zur inhaltlichen Seite. Auch in der älteren deutschen Poesie zeigt sich dieser Charakter des Einfachen und gerade dadurch Plastischen und Erhabenen, und Uhland fügt hier die Bemerkung hinzu: „Er sollte auch jedem neuen Schriftsteller heilig sein."

Doch gehen wir zu den das Wesen der Poesie näher berührenden Äußerungen über philosophische Gedanken als Gegenstand der Poesie über. Seine Grundansicht in dieser Richtung spricht Uhland in folgenden Sätzen aus: „Die Poesie ist ein Gemeingut der Menschheit, sie soll auch gehen über alle wie die allbeleuchtende, allerwärmende Sonne. Sie stellt die Menschheit für die Menschheit dar. Die erhabenen Resultate der Philosophie sind ihr nicht fremd. Aber sie ist fern von philosophischem Mystizismus. Darum ist es ein großer Fehler, sich in Gedichten der Kunstwörter der Philosophie zu bedienen und philosophische Sätze so hinzustellen, wie sie etwa in einem philosophischen Traktat stehen könnten. Die Philosophie soll durch die Poesie Leben trinken, versinnlicht und verendlicht, ans Herz gelegt und dem Geschmack gefällig gemacht werden. Metaphysische Untersuchungen, durchaus abstrakte Ideen gehören daher nicht hieher. Am wenigsten paßt hieher philosophischer Sektengeist. Dieser ist gerade der Universalität der Poesie zuwider." Als Norm für den Stoff der Poesie dient somit außer ihrer freilich nicht näher bestimmten Universalität, die doch in Wirklichkeit nur angestrebt, niemals völlig erreicht werden kann, die Bestimmung des Dichtwerks für das Gemüt. Zum Gemüt spricht vornehmlich das Einzelne, Greifbare, Endliche, wogegen die Philosophie vom Einzelnen zum Allgemeinen vordringt und mit ihren abstrakten Begriffen sich an den Verstand wendet. Sie „hebt das Besondere ins Allgemeine", die Poesie „stellt das Allgemeine im Besondern dar; sie sind entgegengesetzte Richtungen des menschlichen Geistes, die dennoch zusammenwirken, vergleichbar dem Wasser, das selbst, wo es in kleineren Bächen Blumenauen durchstreift oder Mühlen treibt, immer die Richtung nach dem Meere beibehält, vom Meere aber wieder sich in Wolken erhebt und auf die

Erde zurückkehrt" [17]. Wegen dieser Gegensätzlichkeit bedürfen die Sätze der Philosophie der Versinnlichung und Verendlichung, um Gegenstand der Poesie zu werden, ein Zusammenwirken der beiden Geistesrichtungen aber findet insofern statt, als auch die Poesie nicht die Darstellung des Endlichen als solchen zum Ziel hat, sondern im Einzelnen ein Allgemeines, Höheres, Geistiges dem Gemüt unmittelbar nahebringt.

Die Bedingung der Darstellbarkeit für das Gemüt ist die einzige Schranke des poetischen Stoffgebiets. Uhland erklärt sich für weit entfernt „von einem gewissen Adelsstolze der Poesie", der manchen Gegenstand aus ihr verbannt wissen wolle. „Was sich nicht darstellen läßt, gehört nicht in die Poesie, was sich darstellen läßt, das werde dargestellt, aber poetisch." Hieß es oben, die Poesie stelle die Menschheit dar, so bedeutet dieses Wort demnach die ganze, reiche Wirklichkeit, alles, was die „drei Welten" umfassen, sofern es im menschlichen Gemüt einen Widerhall findet. Selbst dem Nichts, dem Unmöglichen als solchem, erkennt Uhland das Heimatrecht in der Poesie zu, wenn seine Darstellung aus einer Stimmung des Gemüts entspringt, der freien Lust, „mit der Richtigkeit der Lüge zu spielen, ihre bunten Blasen aufsteigen und zerspringen zu lassen" [18]. —

Läßt Uhland damit der Poesie in der Wahl ihres Stoffes den weitesten Spielraum, so verdient die Selbstbescheidung um so mehr hervorgehoben zu werden, mit der er in der dichterischen Praxis sich hier die Grenzen verhältnismäßig eng gezogen hat, mit bewußter Enthaltung dessen, was nicht im Bereich seines Könnens lag. Verurteilte er nur die Sucht nach dem Erhabenen, keineswegs seine Behandlung schlechthin, so verzichtete er für seine Person so gut wie völlig auf die Darstellung überwältigender Bilder und Gedanken. Seine mehr passive, zu inniger Versenkung geschaffene Natur, seine das Angeschaute klar und innig wiedergebende Phantasie, sie wiesen ihn nicht auf das Gebiet des „Weltgeschick-bezwingenden". Was Goethe als Tadel ausspricht, ist in dieser Hinsicht das Zeugnis weiser Selbstbeschränkung. Die Gedichte, welche am weitesten nach dieser Seite

---

[17]) Uhlands Tagbuch, herausgegeben von J. Hartmann S. 87.

[18]) Schriften III S. 237.

neigen, etwa „Gesang der Jünglinge“, „Wenn heut ein Geist herniederstiege“, „Gesang und Krieg“, bestätigen das Gesagte. Sie zeigen, daß Uhland auch stolzen Gefühlen würdigen Ausdruck zu verleihen vermochte, aber die beiden Gedichte „Gesang und Krieg“ lassen auch deutlich die Grenze seines Könnens auf diesem Gebiet erkennen. Viel mehr lag in seiner Art das, was er als das rührend Erhabene bezeichnet; ihm läßt sich wohl „die Mähderin“ zuweisen.

Noch weitaus ferner als das Erhabene liegen Uhland spekulative Ideen. Der reichen philosophischen Arbeit seiner Zeit stand er, soweit wir sehen können, ohne tieferes persönliches Interesse gegenüber. Dazu kommen die oben geltendgemachten Bedenken gegen die poetische Behandlung abstrakter Gedanken. In dieser Hinsicht tritt er entschieden auf Goethes Seite gegen Schiller. Nur ein einziges Gedicht läßt sich im wesentlichen als Veranschaulichung einer, wenn auch nicht spezifisch philosophisch gefärbten, so doch in eine kurze Formel gefaßten Idee betrachten. Es ist das unter den Balladen und Romanzen stehende Gedicht „der Pilger“. Die siebente Strophe spricht die Idee des Ganzen aus, daß das Gefühlsleben nicht in schlaffer Träumerei, sondern in kräftigem Handeln sich äußern solle. In diesem stark romantisch gefärbten Gedicht finden wir klar den Punkt bezeichnet, der Uhlands Wesen von romantischer Gefühlständelei schied. Im übrigen ist Uhlands Poesie, von den politischen Gedichten abgesehen, eine Veranschaulichung des von ihm selbst vertretenen Grundsatzes, daß die Idee eines Gedichtes nicht in diesem direkt ausgesprochen werden, sondern unmittelbar aus dem Gesamtinhalt überzeugend hervortreten solle. In den wenigsten Fällen aber kann man bei Uhlands Gedichten überhaupt von einer „Idee“ sprechen, sofern man darunter einen durch das Gedicht erläuterten, dem Gemüt nahegebrachten allgemeingültigen Gedanken versteht. In der Regel ist es ein Gefühl, eine rein poetische Empfindung, was bei ihm im Liede Gestalt gewinnt, etwa so, wie er selbst auf eine Anfrage hin als die „Idee“ der „Legende“ bezeichnet, daß das verloren geglaubte Leben aus der Flut verdoppelt wieder hervorgeht.

Werfen wir zunächst einen Blick auf Uhlands lyrische Gedichte, seine Lieder im eigentlichen Sinn. In ihnen kommt vorzugsweise ein sanftes Naturgefühl zum Ausdruck, mehr oder weniger verwoben

mit persönlicher Stimmung, sei es der des Dichters selbst oder der einer Figur, in deren Rolle er sich versetzt; es zeigt sich auch da, wo die Natur nur den Hintergrund zu einem reinen Stimmungsbild bildet. Auf diesem Gebiet vermag unser Dichter der ganzen Stufenreihe von Gefühlen Worte zu geben von dem leisen Drange der Wehmut, den ein lauer Frühlingstag und der Blick in dämmernde Fernen in der Brust weckt und „der noch zum Wunsche nicht gedeiht", bis zu freudigem Genuß der Lenzeswonne. Doch überwiegen weitaus die wehmütigen Motive, selbst die Freude äußert sich nicht als jauchzende Lust sondern als inniges Glücksgefühl. Auch die Liebe trägt bei ihm diesen Charakter des Sanften, sei es daß schmerzliche Entsagung oder daß stilles Glück in seinen Liedern sich ausspricht. Hier kommt freilich hinzu, daß es sich bei Uhland nicht um eigene Herzensglut der Liebe handelt, sondern um Empfindungen, zu deren Darstellung ein eigenes Erlebnis nur allenfalls den Anstoß gab. Nur selten bricht in den Liedern ein frisches Lebensgefühl hervor, wie vor allem in „des Knaben Berglied", ferner in den zwei Strophen „der Schmied" und in den beiden Gedichten, die man als Ausdruck seines Dichtergefühls und als sein poetisches Programm bezeichnen kann: „Die Lerchen" und „Freie Kunst". Völlig überraschend stehen daneben von demselben, der einst nur in schmachtenden Wehmutsempfindungen zu leben schien, das „Metzelsuppenlied", das die Freude an einem würzigen Gericht, und das „Trinklied" vom Jahr 1816, das die Stimmung eines stets durstigen Zechers drastisch zum Ausdruck bringt.

Die letzten unter den Liedern und die vaterländischen Gedichte führen auf ein ganz anderes Gebiet; die politischen Zeitereignisse bilden hier Anlaß und Stoff zur dichterischen Behandlung. Die vaterländischen Gedichte sind nicht Lieder allgemein patriotischen Inhalts, ihr Zweck ist zunächst, bestimmte politische Ideen eindrucksvoll darzustellen. Sie sind Gedankenpoesie, Didaktik. Ihr poetischer Wert hängt also davon ab, wie weit die Gedanken von der Macht des Gefühls durchdrungen uns vor Augen treten, und man wird zugeben müssen, daß dies nicht bei allen in gleichem Maße der Fall ist. An der Spitze steht in dieser Hinsicht das wuchtige Gedicht „Am 18. Oktober", dessen zornige Anklagen wie Keulenschläge niederfallen; aber auch in den übrigen finden sich rein poetische Züge, vor allem aber

macht der tiefe sittliche Ernst des Dichters, mit dem er hier für das Volk als Anwalt auftritt und der in all diesen Gedichten waltet, die Auffassung zunichte, es handle sich in den vaterländischen Gedichten nur um gereimte Prosa.

Wir übergehen die Sinngedichte, Sonette, Oktaven, Glossen, die, soweit sie sich nicht unter die Lieder einreihen lassen, vorwiegend von formalem Interesse sind, und wenden uns den Balladen und Romanzen zu. Ihren stofflichen Unterschied von den Liedern macht in erster Linie die stärkere Richtung auf die äußere Welt aus. Feste Gestalten und energische Handlung treten uns hier entgegen. Im einzelnen prägt sich dieser Unterschied in sehr verschiedenen Graden aus. Tritt schon häufig in den Liedern ein erzählendes Moment (Überfahrt), ja lebhafte, wenngleich einfache Handlung (Waldlied) und dialogische Form auf (Mönch und Schäfer), so führen die Balladen und Romanzen diese Stufenreihe weiter, ohne daß sich ein völlig scharfer Einschnitt machen ließe. Es finden sich solche eigentlich rein lyrischen Inhalts, die nur lose an einen äußeren Vorgang anknüpfen (der letzte Pfalzgraf, in anderer Weise: Singenthal), solche, in denen Handlung und Gefühl eng verwoben sind (die Bidassoabrücke), schließlich die Rhapsodien, die, an der Grenze des epischen Gebiets stehend, neben lebhaftester Handlung und stark hervortretenden Charakteren für Gefühlsäußerungen kaum mehr Raum lassen (Graf Eberhard der Rauschebart). Doch spricht sich in dieser Stufenleiter nicht eigentlich eine Entwickelung in Uhlands dichterischer Eigenart aus; die eine wie die andere Art gelingt ihm in der Jugend wie im reifen Alter. Höchstens kann man in den späteren Gedichten ein klareres Heraustreten der individuellen Gestalten konstatieren, während die Personen der frühesten Balladen teilweise schemenhafte Träger von Gefühlen sind (man vergleiche „Entsagung“ und „der letzte Pfalzgraf“!).

Den Stoff, welchen er in den Balladen und Romanzen dichterisch behandelt, entnimmt Uhland mit Vorliebe der Welt des Mittelalters: Ritterleben mit Minne, Turnier und Kampf, Wallfahrt und Kreuzzug spielt sich vor uns ab. Deutsche und französische, spanische und englische, auch italienische Sagen und Legenden bilden hier in der Regel die Quelle. Daneben treten nordische, einige neuzeitliche und zahlreiche frei oder in nur loser Anlehnung an Überliefertes erfun-

dene Motive. Zu der letzten Art gehören die beiden antiken: „Ver sacrum“ und „die Bildsäule des Bakchus“ [19]). —

Verschiedentlich spielt in die Balladen und Romanzen auch die „dritte Welt“ herein. Ihre Behandlung ist eine mehrfache. Als bloße Übersetzungen scheiden dabei die „altfranzösischen Gedichte“ aus. Sonst erscheint das Übernatürliche als allegorisierende Einkleidung (der Kranz, der Pilger, die verlorene Kirche, der schwarze Ritter); mit naiver Selbstverständlichkeit tritt es als wirklich auf, wo es die Quelle darbot und die Zeitanschauung an die Hand gab (St. Georgs Ritter, Junker Rechberger, Ver sacrum). Als märchenhafter oder dem Volksglauben entnommener Zug stellt es sich in freien Schöpfungen dar (der Königssohn, Rothemd, Harald, die Elfen), nur als unwichtiges Nebenmotiv klingt es an im „Schäfer“, im „Sänger“, im „Glück von Edenhall“, scherzhaft ist es verwendet im „versunkenen Kloster“ und in der „Geisterkelter“, wo der das ganze Wunder so einfach aufhellende Schluß zwar dem harmlos satirischen Zweck des Gedichts entspricht, neben der farbenprächtigen Ausführung der Vision des Nachtwächters aber fast zu ernüchternd wirkt.

Eine besondere Stelle nimmt „der Waller“ ein. Nachdem hier der Dichter mit der höchsten Kunst der Sprache und des Klanges alles zu der beseligenden Stimmung erhoben hat, für die selbst das Unerwartete, Wunderbare in den Gesichtskreis des Möglichen tritt, ereignet sich das, was nur als Wunder möglich schien, wirklich, zwar nicht als etwas über das Natürliche hinausgreifendes, aber in so vollendeter Harmonie mit der Stimmung im Gemüt der Pilger und in der Natur, daß das Natürliche zum Wunder verklärt erscheint.

So hat Uhland bei der Wahl des Gegenstandes in seinen Gedichten in alle drei Welten hineingegriffen. Trotzdem lassen sich seine Stoffe in drei Worten zwar nicht erschöpfend zusammenfassen, aber gewissermaßen in den Brennpunkten, um die sich alles gruppiert, bezeichnen: Naturgefühl, „das alte Recht“, Ritterleben. Doch die Vorliebe für bestimmte Gegenstände kennzeichnet mehr den ganzen Menschen als speziell den Dichter. Dieser offenbart sich uns vor allem in der Art, den Stoff zu gestalten, in der poetischen Form.

[19]) Vergl. Hermann Fischer: Uhlands Beziehungen zu ausländischen Literaturen (Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens I S. 99 ff).

3. Abschnitt.

Die Form der Poesie.

Poesie haben wir vor uns, wo ein angeregtes Gemüt in freischaffender Phantasie sich zur Darstellung bringt; poetisch sind daher die symbolischen Gebräuche und Feierlichkeiten, in denen das Volk seiner Freude beim Erwachen des Frühlings Ausdruck verleiht, poetisch sind die realen Kunstschöpfungen der mittelalterlichen Zünfte in höherem Grad als ihr Meistergesang.[20] Trotzdem denken wir bei dem Begriff der Poesie eher an diesen als an jene. Seine Bedeutung ist zunächst auf das Gebiet der Sprache beschränkt. Sie ist das Darstellungsmittel der Poesie im eigentlichen Sinn oder der Dichtung. Wir beginnen daher den Abschnitt über die Form der Poesie mit der Stellung des Dichters zur Sprache. Die weitere Einteilung schließt sich an diejenige an, welche Uhland in den Vorlesungen über die Geschichte der altdeutschen Poesie der Behandlung der poetischen Form zugrunde legt.[21] Er bezeichnet dort als Inhalt dieses Begriffs „jede Wirkung künstlerischer Tätigkeit, wodurch das innerlich Angeschaute zur äußern Aufstellung, zur Mitteilung und zum Genusse für andere gebracht wird, von den eigentlich technischen Fertigkeiten an bis zur Bildung und Anordnung des Sageninhalts zu einem in sich abgerundeten Ganzen und zu einzelnen unter sich zusammenhängenden Dichtwerken“. Auf Grund davon unterscheidet er dann, vom Äußeren zum Inneren vordringend, bei der Besprechung der Formen der Heldendichtung vier Abschnitte. Sie handeln

1. vom Vortrag,
2. vom Vers,
3. vom Stil und
4. von der Komposition oder der Gestaltung der Lieder.

Die innere Form tritt hier, wo es sich um epische Gedichte und nicht um Werke einzelner bestimmter Dichter handelt, nicht besonders hervor. Auch sonst aber finden sich bei Uhland hierüber nur wenig Andeutungen. Schlichte, objektive, wenn auch keineswegs natura-

---

[20]) Vergl. Schriften II S. 359.

[21]) Schriften I S. 348 f.

listische Darstellung sagt ihm am meisten zu, wie ja auch seiner eigenen Poesie das subjektiv-individuelle Moment fast fehlt.[22]) Einzelne Bemerkungen, welche die innere Form betreffen, mögen daher in dem Abschnitt über die verschiedenen Dichtarten mit Platz finden.

a.

Die Stellung des Dichters zur Sprache.

Die Sprache bietet sich dem Dichter nicht als totes Werkzeug dar, sondern als organisches, lebendes Gebilde, das wächst und sich ändert. Daher die Unvollkommenheit jeder Grammatik und daher der beständige Streit zwischen Dichtersprache und Grammatik. Über das Verhältnis der beiden letzteren legt Uhland in dem Aufsatz „über die Aufgabe einer Gesellschaft für deutsche Sprache“ [23]) seine Meinung ausführlich dar. Er fordert für die Dichter, die nicht nur den Schein des Altertümlichen suchen, sondern „die etwas abgestandene Sprache jetziger Zeit in dem alten lebendigen Sprachquell gründlich zu erfrischen gemeint sind“, weitgehende Freiheit im Gebrauch von Worten und Wendungen früherer Zeiten, „in welchen die Sprache für gewisse Zwecke, wie namentlich für die Dichtkunst, günstiger gebildet sein mochte, als sie es jetzt ist“. Ein solches Verfahren bedeutet ihm keinen Rückschritt sondern eine Bereicherung der Sprache, die ihrer natürlichen Fortentwickelung dient. Diese aber ist gerade für die Poesie von höchster Wichtigkeit. „Der Dichter hat ein vielbegehrendes Sprachbedürfnis. Er soll das Leben in seinen mannigfaltigsten Gestalten und Bewegungen ergreifen, das Tiefste des Gemütes aussprechen, von ihm erwartet man das Neue, schöpferisch Hervorgerufene; und alles dieses in gemessener Kunstform, die sich dem Gegenstand anschmiege und dem Ohre wohltöne. Ihm vor allen muß also daran gelegen sein, daß er die Sprache offen halte. Ist die Dichtkunst recht lebendig, so wird auch die Sprache, wie ein stark bewegter Strom, nicht so leicht zufrieren. Ist aber einmal die Sprache geschlossen, so erstarrt mit ihr das dichterische Leben.“

---

[22]) Vergl. H. Fischer: Ludwig Uhland, in der Allgemeinen deutschen Biographie Band 39 S. 152 f.

[23]) Schriften V S. 285 ff.

Wir hören hier den Dichter in eigener Sache reden, und im Eifer für diese vergißt er, der Wiederaufnahme älterer Worte und Flexionsformen die nötige Grenze zu ziehen. Sie liegt da, wo die unmittelbare Verständlichkeit des übernommenen alten auf Grund des neueren Sprachgebrauchs aufhört. Eine Überschreitung dieser Grenze ist ebenso der Richtung der Poesie auf Universalität und der damit geforderten Allgemeinverständlichkeit zuwider wie der Gebrauch philosophischer Fachausdrücke. Uhland selbst hat diese Grenze im Vergleich mit vielen seiner Zeitgenossen zwar verhältnismäßig streng, aber doch nicht völlig eingehalten; denn Worte wie Gaden und Wat sind in ihrer Bedeutung gewiß nicht ohne weiteres allgemein deutlich. Seine Abweichungen vom neuhochdeutschen Sprachgebrauch stammen aus drei Quellen, ohne daß sich in jedem einzelnen Fall die Herkunft mit voller Sicherheit ermitteln ließe; diese sind das Mittelhochdeutsche, die Sprache des Volkslieds in der Übergangszeit vom Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen und der schwäbische Dialekt. Anklänge an den letzteren sind am seltensten; einige finden sich in den vaterländischen Gedichten, deren spezifisch lokalpatriotischen Zweck sie eher unterstützen als schädigen. Ähnlich verhält es sich, wenn Uhland die süddeutsche Beteuerungspartikel „halt" mehrmals in seinen Gedichten gerade Schwaben in den Mund legt (vergl. „Kaiser Karls Meerfahrt", „Schwäbische Kunde"!). Im allgemeinen finden sich Dialektformen ebenso wie Anklänge an das Mittelhochdeutsche und die Sprache des Volkslieds mehr in humoristisch-burlesk gefärbten Gedichten sowie in solchen, deren Stoff und Art mittelalterliches oder entschieden volkstümliches Gepräge hat, nie aber in Gedichten höheren Stils.[24])

Bei alledem wird es schwer sein, zu entscheiden, wieweit wir hier an eine bewußte Anwendung außergewöhnlicher Worte und Formen etwa zur Belebung des Kolorits oder aber an ein mehr unbewußtes Einfließen derselben zu denken haben. Jedenfalls hebt Fasold in seinem Aufsatz über „altdeutsche und dialektische Anklänge in der Poesie Ludwig Uhlands" [25]) mit Recht hervor, daß niemals in denselben die Absicht des Prunkenwollens und des Haschens nach Absonderlichkeit zutage tritt.

[24]) Vergl. H. Fischer, deutsche Biographie, Band 39 S. 152.

[25]) Herrigs Archiv, Band 72 S. 405.

b.

Vom Vortrag.

Es wird sich hier wie beim Vers, Stil usw. naturgemäß nur um wenige Bemerkungen Uhlands handeln und bei diesen wiederum nur selten um spezifisch eigenartige Gedanken; denn da es für ihn das Gegebene war, bei der Beurteilung von Dichtwerken oder Literaturperioden von vorhandenen und allgemein anerkannten Grundsätzen auszugehen, ohne diese weiter theoretisch zu begründen, so fällt für unseren Zweck, der gerade auf diese allgemeinen Prinzipien gerichtet ist, auf diesem Gebiet wenig ab. —

Gebunden an die einem lebenden Organismus immanenten Gesetze und doch innerhalb dieser Gebundenheit frei steht der Dichter der Sprache gegenüber, die seine Phantasie zum Kunstwerk formt. Dieses Kunstwerk aber ist nicht nur für ihn selbst geschaffen, es soll zu den Herzen der Menschen reden, und diese Wirkung vermittelt der Vortrag.

Als die drei Hauptarten des Vortrags oder allgemeiner der Vermittelung zwischen dem Dichtwerk und dem dasselbe Genießenden nennt Uhland mit Anlehnung an mittelhochdeutsche Ausdrucksweise singen, sagen, lesen.[26]) Dazu tritt für das Drama die mimische Darstellung. Doch schon das Sagen, der mündliche Vortrag, kennt mimische Elemente, Gesten, und wie sehr sie zur Anschaulichkeit und lebendigen Eindringlichkeit des gesprochenen Wortes beitragen, darauf weist Uhland einmal hin, wo er bei den Streitgedichten der Reformationszeit, die zwar nur Werkzeug zur Erreichung eines bestimmten Zweckes waren, die er aber wenigstens als „klingende, funkenschlagende Waffe“ bezeichnet, bemerkt [27]): „Man muß sich zu den Streitgedichten jener Zeit immer den Mann und seine Kampfstellung hinzudenken, dann wird das starre Rüstzeug sich klirrend bewegen.“

Zum Singen, der vorzüglich lyrischen Form des Vortrags, die aber für alle ursprüngliche Poesie anzunehmen ist, fügt sich naturgemäß die Begleitung durch ein Musikinstrument. Sie spielt entweder

---

[26]) Schriften I S. 349.
[27]) Schriften II S. 199.

die Melodie des Liedes mit, oder sie tritt selbständiger auf, indem sie den Vortrag des Liedes mit einem Vorspiel eröffnet und mit einem Nachspiel abschließt, etwa auch noch durch einzelne Akkorde den Gesang unterstützt.

Eine Zwischenform zwischen „Singen“ und „Sagen“ bildet der rezitative Vortrag, die gehobene, melodisch bewegte Rede.

„Der Vortrag, für welchen ein dichterisches Erzeugnis bestimmt ist, übt auf dessen Beschaffenheit und Umfang notwendigen Einfluß.“ [28]) Der Gesang verlangt strophische Gliederung, die Bestimmung für freien, mündlichen Vortrag gebietet, den Umfang nach der Leistungsfähigkeit des Gedächtnisses abzugrenzen.

c.

Vom Vers.

Gesang und Instrumentalbegleitung haben für die Poesie nicht nur die Bedeutung einer Art des Vortrags. Sie bilden den Ursprung dessen, was die poetische Form im Unterschied von der Prosa ausmacht. Auf sie gründen sich Rhythmus, Vers und Strophenabteilung. „Sowie der Gesang ein rhythmisch abgefaßtes Gedicht voraussetzt, so kann umgekehrt der Vers ohne die ursprüngliche Bestimmung zum Gesange nicht wohl gedacht werden; bei strophischen Versmaßen zumeist ist dieses einleuchtend, aber selbst die unstrophische Weise . . . kann, mittelbar, nur aus einem früheren Zusammenhange mit der Tonkunst entstanden sein. Gemessener Silbenfall ohne Ausdruck durch Musik ist eine Scheidung dessen, was natürlich zusammengehört und sich stets wieder sucht.“ [29]) Daß Uhland die Vorstellung einer allmählichen Loslösung des Gedichts vom Gesang geläufig war, zeigt eine Stelle in der Vorlesung über das Nibelungenlied. [30]) Er bemerkt dort hinsichtlich der nach Otfried, dessen Evangelienharmonie er als für den Gesang bestimmt betrachtet, stattfindenden Umwandlung des deutschen Verses: „Diese Änderung hängt damit zusammen, daß die

---

[28]) Schriften I S. 349.

[29]) Schriften I S. 349.

[30]) Tübinger Universitäts-Bibliothek Md. 508.

Dichtkunst sich mehr und mehr dem Gesang entfremdete, dem die strophische Abteilung eigen ist, und statt dessen große, zum Vorlesen bestimmte Schriftwerke hervortraten."

Häufig findet sich die Bemerkung, daß die ältesten Lieder namentlich zu Reigentänzen gesungen worden seien, doch ohne Hinweis darauf, daß gerade durch den Tanz sich der Rhythmus des Gesanges und somit mittelbar der des Liedes gebildet habe.

Zum Rhythmus des Verses tritt als weiteres Bindemittel der Reim, sei es im Anlaut oder im Auslaut des Worts. Für die bindende Kraft des Stabreimes setzt Uhland in den älteren Zeiten ein stärkeres Gefühl voraus und begründet dies mit der früheren schärferen Konsonantenaussprache. Eben daraus erklärt er, daß sämtliche Vokale untereinander alliterieren, weil das Fehlen eines anlautenden Konsonanten als solches um so stärker ins Ohr fallen muß, je kräftiger die Konsonantenaussprache ist.[31])

Über den Ursprung des Endreims findet sich eine ausführliche Erörterung sowohl hinsichtlich seines Gebrauchs im Deutschen als auch seiner Entstehung im Lateinischen.[32]) Uhland kommt zu der heute allgemeinen Annahme, der deutsche Endreim gründe sich auf das Lateinische, vor allem auf die kirchliche Hymnenpoesie. Für das Lateinische weist er die Annahme einer weiteren Entlehnung zurück, betont vielmehr, wie sehr die vollen, vielfach gleichlautenden Endungen hier zum Endreim drängen mußten, namentlich als die entstehenden romanischen Sprachen noch vorhandene Unterschiede vielfach verwischten. Bei diesen Ableitungsversuchen bemerkt Uhland ausdrücklich [33]): „Die allgemeine Empfänglichkeit für den Gleichlaut muß bei unserer Untersuchung überall vorausgesetzt werden." Ebendeshalb mißt er auch derselben keine allzugroße Wichtigkeit bei; er erklärt [34]): „Der Endreim selbst ist im deutschen Gesange alt einheimisch, er wird, auch wenn er nicht überliefert wäre, von jedem Kinde, das mit den Sprachklängen spielt, täglich neu erfunden, eben wie nach persischer Sage

---

[31]) Vorlesung über das Nibelungenlied 1830/31. Tübinger Universitäts-Bibliothek Md. 508.

[32]) Schriften I S. 366 ff.

[33]) Schriften I S. 373.

[34]) Schriften I S. 361.

die Dichtkunst, nachdem sie einst lange verloren war, durch ein Kind wiedergefunden wurde, das beim Nüssewerfen einen Vers heraussagte. Eine gelehrte Forschung nach dem Ursprung des Endreims möchte daher auch sehr überflüssig erscheinen."

d.

Vom Stil.

Als Stil der Sagenlieder bezeichnet Uhland [35]) „eine in den einzelnen Liedern wiederkehrende Weise des Ausdrucks und der Darstellung, eine über das Ganze verbreitete gleichmäßige Farbengebung und Stimmung". Als epische Stileigentümlichkeiten hebt er besonders hervor Wiederkehr von Wendungen, Zeilen, Strophen, reichlichen Gebrauch von Beiwörtern, bildlichen Ausdrücken, Tropen und Figuren. Die Art des Stils ist nicht nur in den verschiedenen Dichtgattungen und bei den einzelnen Dichtern verschieden, sondern auch wesentlich durch die Art der Sprache bedingt. Interessant sind in dieser Hinsicht Uhlands Äußerungen über den Unterschied von deutscher und romanisch-südlicher Poesie in dem schon einmal zitierten Brief an den Grafen von Löben vom 18. März 1812, da Uhland hier zugleich seinen eigenen poetischen Stil nach Ursprung und Art kennzeichnet [36]): „Mein Streben geht dahin, mich immer fester in ursprünglich deutsche Art und Kunst einzuwurzeln, der wir leider so lange entfremdet waren; Ihre Poesie ist dem Süden zugewendet, nicht sowohl um selbst ausheimisch zu werden, als um fremde Herrlichkeit auf unsern Boden zu verpflanzen. Mir kam es diesem nach zu, in Bild, Form und Wort mich der größten Einfachheit zu befleißigen, sollte sie mir auch den Vorwurf der Trockenheit zuziehen, die einheimischen Weisen zu gebrauchen, vaterländischer Natur und Sitte anzuhängen, mir unsere ältere Poesie und zwar unter dieser wieder die wahrhaft deutsche zum Vorbild zu nehmen. Ihnen stand es zu, die Schäferwelt des Südens neu hervorzurufen, den Glanz

---

[35]) Schriften I S. 390.

[36]) Biogr. S. 80 ff

und Reichtum der Bilder zu entfalten, den Schmuck der Worte umzulegen, die Melodie der südlichen Gedichtformen vernehmen zu lassen. Sie waren hierin konsequent, aber eben diesen Glanz der Bilder, diesen Schmuck der Worte, diesen Gebrauch der südlichen Formen nehme ich in Anspruch, um ihre ganze Richtung anzufechten, so wie ich nunmehr von der meinigen schweige und sie Ihren Einwürfen ausgestellt lasse. Ihre bilderreiche Sprache mahnt an die Spanier, aber dürfen wir jemals mit diesen um den Preis der Phantasie [37]) in die Schranken treten? Phantasie ist das Element der spanischen Poesie, Gemüt das der deutschen; dem ewig zuströmenden Bilderreichtum geziemt die Pracht der Rede, je voller der Strom, um so höhere und rauschendere Wellen schlägt er. Das Gemüt aber liebt die unmittelbarsten Laute, und weiß das einfachste Wort zu beleben. So meine ich, könne es dem Deutschen begegnen, daß er den prunkhaften Stil der Gleichheit wegen noch fortführe, wo die Bilderfülle nicht eben so stetig mitschreitet, und daß er andererseits die innigeren Regungen des Gemüts, mithin sein Eigenstes, unter dem äußeren Schmuck erdrücke. Es ist ein treffliches altes Sprichwort: Schlicht Wort und gut Gemüt, ist das echte deutsche Lied. Die Trefflichkeit der südlichen Gedichtsformen verkenne ich gewiß nicht, aber ich glaube, wir müssen dieselben ganz anders gebrauchen, als sie im Süden selbst gebraucht werden. Die südlichen Sprachen sind etwas für sich, ein schöner Klang; die deutsche existiert nur durch den innewohnenden Geist. Darum existiert z. B. ein deutsches Sonett bloß durch diejenigen Gegensätze, Aufgaben und Auflösungen, welche die innere Form des Sonetts ausmachen, und unser Sonett ist mehr malerisch als musikalisch. Hiedurch hört das einfache Gedicht Sonett bei uns zugleich auf, ein leichtes Spiel zu sein, es wird zum besonnensten Kunstwerk. Ohnedies sind die mechanischen Schwierigkeiten unleugbar. Zwang aber und Seltsamkeit in einzelnen Wendungen heben wieder die Harmonie des ganzen Gedichts auf, und so entziehen sich jene Gedichte bei uns dem allgemeinen Gebrauch; im Süden sind sie Blumen, bei uns Juwelen."

---

[37]) Uhland gebraucht „Phantasie" hier im landläufigen, nicht in dem oben entwickelten umfassenderen Sinn.

e.

Von der Komposition.

Wie das deutsche Sonett nur da berechtigt ist, wo seine Gliederung sich dem Inhalt völlig anpaßt, wie Uhland den besten Stil in der ihrem Gegenstand angemessensten Darstellung findet [38]), so stellt er auch für die Gestaltung von Dichtwerken keine andere Regel auf als die allgemeine: diejenige Komposition ist die beste, welche den dargestellten Inhalt am anschaulichsten hervortreten läßt. Daher wendet er nichts dagegen ein, daß sich die Lyrik auf kürzere Lieder zurückzieht; denn „diese haben für sich, daß die lyrische Stimmung auch nur für einen geringern Umfang ungetrübt auszuhalten pflegt“ [39]). In der Forderung der Übereinstimmung von Form und Inhalt, von Gestalt und Stoff geht Uhland so weit, daß er in bezug auf Schoder schreibt, nachdem er an dessen Gedichten das Fehlen dieser Einheit gerügt hat [40]): „In gediegenen Gedichten aber wird er finden, daß jede Zeile, ja beinahe jedes Wort ein Glied des belebten Körpers ist und ihm nicht ohne Schaden und Verstümmelung entrissen werden kann.“ Und denselben Gedanken spricht er in der Abhandlung über Walther von der Vogelweide mit folgenden Worten aus [41]): „Eben diese lebendige Entfaltung des Gedankens, des Bildes sichert dem Gedichte seine Selbständigkeit und bedingt seine Begrenzung. Ist der Gedanke dargelegt, das Bild hingestellt, so ist auch das Gedicht abgeschlossen. Bedarf ja doch gerade der kräftigste Gedanke, das klarste Bild zu seiner vollständigen Erscheinung am wenigsten der Ausführlichkeit.“ —

Fassen wir Uhlands Forderungen hinsichtlich der poetischen Form, zugleich im Hinblick auf seine eigene Poesie, zusammen, so geschieht dies wohl am besten in dem Begriff der Objektivität. Was auch der Stoff eines Gedichtes sein mag, überall fordert er plastische Gestaltung. Damit hängt zusammen, daß seine rein lyrischen Gedichte neben den Balladen und Romanzen so stark zurücktreten und daß auch in

---

38) Stilist. S. 14.

39) Stilist. S. 53.

40) Kritik Schoders S. 5.

41) Schriften V S. 70.

ihnen vielfach ein epischer Zug sich geltend macht. Es wird ebensowohl auf der Art seiner Anlage als auf diesem Ideal der Objektivität beruhen, daß wir in seinen Gedichten eigentlich so wenig von ihm selbst finden. Daß auch stark subjektive Färbung im Bereiche seines Könnens lag, zeigen der Fortunat und manche ebenso wie dieser unter Tiecks Einfluß stehende dramatische Versuche.

Doch erscheinen diese Stücke gegenüber der im allgemeinen herrschenden einfachen Objektivität entschieden als Ausnahme. Diese tritt besonders hervor, wenn man etwa Uhlands lyrisch-epische Gedichte mit denen Schillers vergleicht.[42]) Neben dessen reichen Perioden, die sich, oft mit Enjambement, gern durch eine ganze Reihe von Versen hinziehen, fallen die kurzen, knapp gefaßten Sätze Uhlands, die schlechthin alles Überflüssige und Entbehrliche vermeiden, um so mehr ins Auge. Sie nehmen mit Vorliebe nur einen oder zwei Verse ein. Daher das Überwiegen der einfachen vierzeiligen Strophen und die Möglichkeit, manche Gedichte aus achtversigen in vier-, oder aus vier- in zweiversige Strophen zu zerlegen. Bei dieser Einfachheit der Strophen handelt es sich bei Uhland keineswegs um einen Mangel an Formgewandtheit. Seine Herrschaft über schwieriger zu behandelnde Strophen zeigt der sichere Gebrauch antiker und romanischer Gedichtformen in den Sinngedichten, Sonetten usw., vor allem aber die meisterhafte Anwendung komplizierter Strophenbildungen, bei denen kein bindendes Muster vorschwebte, wie in den „sterbenden Helden", in „Graf Eberstein". Etwas künstlicher erscheint die Form im „schwarzen Ritter", wo in das zweite Reimpaar ein solches von ungleichen Gliedern sich einschiebt. Wie mit dem Strophenbau, so verhält es sich mit der Reimform: Reimpaare und einfache Reimkreuzung überwiegen, ohne daß künstlichere Verschlingungen fehlten. Für die überaus geschickte Anwendung der Alliteration sei die Doppelalliteration in der fünften Strophe der Ballade „Harald" als Beispiel angeführt. Was den Rhythmus betrifft, so herrscht der jambische vor dem trochäischen vor. Letzterer ist besonders in den spanischen Romanzen angewandt, die, in strenger Anlehnung an die nationale Form, auch öfters statt des Reims durchgehende Assonanz der geraden Verse

[42]) Vergl. Julius Schwenda: Schiller und Uhland. Eine Dichterparallele.

zeigen. Doch kann man hier, wie überhaupt bei den in fremden Formen verfaßten Gedichten, bemerken, daß sie im allgemeinen nicht dieselbe natürliche Frische erreichen wie diejenigen, welche einfache, einheimische Formen gebrauchen oder fremde selbständig umbilden (Bertran de Born, Waller).

Dies gilt auch von den Sonetten, die wegen der Bedeutung dieser Form für die Romantik eine besondere Erwähnung verdienen. Nur einundzwanzig stehen in der Gedichtsammlung. Sie sind weit entfernt von der bei Uhlands Zeitgenossen vielfach üblichen lässigen Art im Gebrauch dieser Form, ebensoweit von dem ermüdenden Überreichtum an Bildern, der besonders die des Grafen von Löben kennzeichnet, sie entsprechen Uhlands Forderung, die er außer in dem zitierten Brief an jenen noch mehrfach ausspricht, daß die Gedankenentwickelung sich streng der Gedichtform einpassen müsse; aber bei all diesen Vorzügen bringen sie doch weniger eine rein poetische Wirkung hervor als das Gefühl, daß der Dichter Form und Gedanken völlig in seiner Gewalt habe. Am lebhaftesten wirkt entschieden dasjenige, das durch seine Beziehung zum Sonettkrieg am bekanntesten geworden ist, die „Bekehrung zum Sonett".

Doch wir wenden uns von der einzelnen, bestimmten Form zu den Hauptunterschieden auf dem Gebiete der Dichtung.

---

4. Abschnitt.

Die verschiedenen Dichtungsarten.

Die Mannigfaltigkeit des Stoffes und der Form hat zur natürlichen Folge, daß das Gebiet der Poesie keine unterschiedslose Masse bildet. Die gewöhnliche Unterscheidung trennt drei Hauptgruppen: lyrische, epische und dramatische Poesie. Diese Dreiteilung ist besonders erwünscht, wenn man nach Hegels Art überall Thesis, Antithesis und Synthesis sucht. Aber nicht ohne einige Gewaltsamkeit läßt sich die Poesie in diese drei Klassen verteilen. Namentlich will sich für die reflektierende, lehrhafte Poesie hier kaum ein Platz finden, so daß man ihr vielfach den Titel der Poesie absprechen zu müssen glaubte. Der Tatbestand aber spricht deutlich gegen die Berechtigung dieses Radikalmittels. Dies gab Uhland Anlaß, im Stilistikum die Frage

nach der Einteilung der Poesie und speziell nach der Stellung der didaktischen oder Reflexionspoesie zu erörtern.[43])

Die Goethesche Unterscheidung von Epos, Lyrik und Drama als der klar erzählenden, der enthusiastisch aufgeregten und der persönlich handelnden Poesie geht, wenn sie auch den Versuch macht, diese Einteilung psychologisch zu begründen, doch in letzter Instanz von der Art der äußeren Darstellung aus. Von diesem Standpunkte aus hätte die Didaktik das Recht, als still betrachtende Poesie einen Platz neben jenen einzunehmen. Aber Uhland sucht das Teilungsprinzip tiefer. „Soviel (aber) kann jedenfalls behauptet werden: daß die Formen der poetischen Darstellung, welche und wie vielerlei sie sein mögen, doch selbst auf einem tieferen Grunde beruhen, aus dem Wesen und den Elementen der Poesie hervorgegangen sein müssen." Er geht als von einer anerkannten Tatsache davon aus, daß in der Poesie die verschiedenen Geisteskräfte zusammenwirken, und nennt als solche Phantasie, Empfindungsvermögen, Denkkraft. Die verschiedenen Dichtarten entstehen nun dadurch, daß diese Vermögen in verschiedenem Maß und verschiedener Mischung am poetischen Vorgang im einzelnen Falle Anteil haben. „Tritt vorzugsweise die Denkkraft heraus, so haben wir den Charakter der Didaktik." Die Deduktion ist einfach. Freilich ist die Denkkraft gerade die für die Poesie am wenigsten bedeutsame Seite der Geistesfunktion. „Allein solange der Gedanke von der Wärme des Gefühls getragen ist oder in den Bildern der Phantasie seinen Ausdruck sucht, solange er sich nicht entschieden isoliert hat, ist auch das Gebiet der Poesie nicht völlig verlassen. Einen Übergang, eine Vermittelung verschiedener Gebiete müssen wir ohnehin im Reiche des Geistes, wie in dem der Natur, gelten lassen. Ein Gedicht wie Schillers „drei Worte" kann in seinem strengen, fast bildlosen Ausdrucke allerdings Zweifel erregen, ob es noch in die Grenzen der Poesie falle; und dennoch fühlt man unter diesen bildlosen Worten eine Wärme, die ihm den Schwung verleiht, den man füglich einen poetischen nennen darf. Das Bedürfnis dieser Wärme ist wohl auch der Grund der häufigen Verbindung der Lyrik mit der Didaktik."

[43]) Stilist. S. 98 ff.; daher die folgenden Zitate.

Gibt man das Recht der Didaktik als vierter Dichtart als damit erwiesen zu, so bleibt jedoch die Frage, wie aus jenem Prinzip die drei Hauptgattungen abzuleiten sind. Der Versuch dazu würde auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Empfindung, Phantasie und Denkkraft erschöpfen doch gewiß nicht den Umfang der Geisteskräfte. Und wenn es der Fall wäre, wie wäre das verschiedene Maß ihres Hervortretens oder die Art ihrer Zusammensetzung für Lyrik, Epos und Drama etwa zu bestimmen? Uhland deutet das nirgends an. Er war nichts weniger als ein Systematiker. Seine Absicht war im vorliegenden Fall nur die Ehrenrettung der Didaktik, weiter nichts. Es bleibt also bei der halb begrifflichen, halb empirischen Unterscheidung der vier Dichtarten: Lyrik, Didaktik, Epos und Drama. Da über die zweite schon das Wesentlichste gesagt ist, bleibt uns übrig, noch die Bemerkungen über die drei Hauptgattungen zusammenzustellen.

a.
Lyrik.

In der Antwort an einen von den vielen, die sich an Uhland wandten mit der Bitte um Beurteilung ihrer Gedichte und der Frage, ob sie sich nicht ganz der Poesie widmen sollten, schrieb Uhland im September 1845 [44]): „In den mitgeteilten Proben verkenne ich nicht die poetische Seelenstimmung, die ideale Anschauungsweise, finde aber im allgemeinen zu wenig feste Gestaltung, zu viel verschwimmenden Glanz, die Anlage manchmal zu künstlich und den Ausdruck zu geschmückt.“ Seine Forderung geht also wie im allgemeinen, so hier im einzelnen auf einfache Darstellung und damit auf objektive Anschaulichkeit auch in der Lyrik, obgleich er in einem Brief an Leo von Seckendorf schon 1807 mit Recht schrieb [45]): „Sollte der Dichter alles darstellen dürfen, nur sich nicht? Ich glaube, daß es dabei sehr auf die Dichtungsart ankommt, die er wählt. Die lyrische Stimmung steht der Subjektivität offen.“ Die Vereinigung beider scheinbar entgegengesetzter Seiten macht gerade die Kunst des lyrischen Dichters

---

[44]) Biogr. S. 328.

[45]) Biogr. S. 34 f.

aus. Er darf seine Gefühle nicht in abstrahierten, farblosen Formeln, ebensowenig jedoch in tönenden, aber gedankenleeren Worten äußern, vielmehr gilt es, sie in unmittelbar anschauliche Bilder zu kleiden, das Wort im allgemeinsten Sinn gefaßt. Daher Uhlands steter Kampf gegen die Abstrakta in der Poesie, vor allem in der Lyrik. Im Stilistikum äußerte er am 22. Juli 1830 [46]): „Ich habe mich sonst schon gegen die Abstrakta in der Poesie erklärt, sofern sie nämlich einer tiefergehenden und poetisch lebendigen Auffassung des Gegenstandes hinderlich sind. Worte, welche die allgemeinsten und höchsten Begriffe bezeichnen, welche vorzugsweise dem Reiche des Gedankens angehören, können gerade am bequemsten gebraucht werden, um sich des Denkens zu überheben, um sie statt der Gedanken figurieren zu lassen. Begibt sich die Poesie der Darstellung im Naturbilde, im Lebendigen, in Gestalt, Charakter, Handlung, dann bleibt nichts übrig als entweder der hohle Wortlaut oder die Fülle und Klarheit der Idee. Bedient sich auch die Idee für ihren Ausdruck jener abstrakten Worte, so werden uns doch diese über dem Inhalt verschwinden [47]); wollen sie aber für sich gelten, so nehmen wir ihnen mit Recht die Priesterbinde vom Haupt.“

Zwar ist wohl auch wahre Lyrik des Gefühls möglich ohne bildlichen Anhalt und Naturanklänge; denn „das wahre Wehe, die innigste Empfindung verschmähen allerdings oft jeden anderen Ausdruck als den unmittelbarsten“ [48]); aber als die eigentlich im vollsten Sinne lyrische Darstellung erscheint doch die im Naturbild. Sie ist nicht ein äußerliches Kunstmittel, sondern wurzelt in der innersten geistigen Anlage des Menschen: „Die Natur ist dem Menschen, der in ihr lebt, nicht bloß nützlich oder schädlich als nährende, hilfreiche Macht oder als feindliche, zerstörende Gewalt, sie nimmt nicht bloß seine werktätige Kraftanstrengung oder wissenschaftlich seinen Scharfsinn und Forschungstrieb in Anspruch, auch mit seiner dichterischen Anlage, seinem Schönheitssinne, findet er sich auf ihre Schönheit, die milde und

---

[46]) Stilist. S. 25 (vergl. das oben S 15 f. über philosophische Termini Gesagte).

[47]) Man vergl. oben (S. 32) die Bemerkung über Schillers „Drei Worte“.

[48]) Schriften III S. 446.

die erhabene, hingewiesen. Er sucht in ihr nicht bloß Gleichnis, Sinnbild, Farbenschmuck, sondern, was all diesem erst die poetische Weihe gibt, das tiefere Einverständnis, vermöge dessen sie für jede Regung seines Innern einen Spiegel, eine antwortende Stimme hat." [49]) Der hier angedeutete Unterschied in der dichterischen Verwertung der Natur wird in einer Bemerkung des Stilistikums zur Unterscheidung von zwei oder vielmehr drei Stufen weitergeführt [50]): „Die Auffassung der Natur in der lyrischen Poesie ist meist gedoppelter Art. Entweder überläßt der Dichter die Natur ihrem eigenen Leben und gibt nur die Eindrücke wieder, welche dieses in ihm zurückgelassen hat. Dabei wird der Wert des Gedichtes vorzüglich davon abhängen, daß nicht eine Reihe von Naturbildern bloß äußerlich an die Schnur gefaßt, sondern daß der Geist, der in der Natur selbst wirkt, in irgend einer seiner Erscheinungen lebendig ergriffen sei. . . Oder der Dichter gebraucht das Naturbild bloß als Symbol seiner Ideen und Empfindungen. Hier wird es darauf ankommen, daß er nicht dem Naturleben seine Willkür aufdrücke und damit von der Naturwahrheit abweiche, sodann, daß nicht das Naturbild der Idee nur gleichnisweise gegenübergestellt sei, sondern die Stimmung der Dichterseele in der Natur, mit der sie in Beziehung tritt, einen tiefern Anklang finde. Jede dieser beiden Auffassungsweisen öffnet sich sonach von gewisser Seite gegen die andre hin, und damit wird sich eine dritte und zwar die am meisten dichterische Art der Behandlung ergeben, in welcher das Leben des Dichters und das der Natur sich unausscheidbar verschmelzen, die Naturerscheinung vergeistigt und die Idee natürlich belebt wird."

Wenn die hier am höchsten gestellte Art der lyrischen Naturauffassung in Uhlands eigener Lyrik, wie schon früher angedeutet, vorherrscht, so wird deshalb niemand in Versuchung kommen, diese Wertabstufung einseitig bedingt zu finden. Sie weist vielmehr seinen neben den Balladen und Romanzen vielfach weniger beachteten Naturliedern die ihnen nach der formellen Seite entschieden zukommende Stelle an.

---

[49]) Schriften III S. 15.
[50]) Stilist. S 41 f.

Eine weitere Dreiteilung lyrischer Gedichte, diesmal nach der Art der ausgesprochenen Gefühle, die Uhland am 26. Mai 1831 im Stilistikum gab, knüpft unmittelbar an den gegebenen Fall an, ohne irgendwie erschöpfen zu wollen [51]): „Es sind in den vorgetragenen Liedern drei Töne der Lyrik angeschlagen. Die Lieder des Herrn Lämmert bezeichnet ein sanfter Ernst, der seine Gefühle in Sinnbildern kundgibt; er zeigt uns die süßduftende Blume der Liebe, deren Stengel aber oft allzu gebrechlich ist, und die Blüte der Hoffnung, die leicht zerwehte, deren Stengel immerfort treibt. . .

Der zweite, nicht mehr hier anwesende Sänger huldigt der stillen Trauer, die in der sanftlösenden Träne, im Gesang der Nachtigall, in der Tiefe des Grabes ihre Beschwichtigung sucht und der deshalb, um bei dem Bilde von den Blumen zu bleiben, die des Totenkranzes oder diejenigen, welche die Gräber schmücken, die schönsten sind. . . .

Die Lieder des dritten Verfassers neigen sich zur Verhöhnung des eigenen Schmerzes und stecken am Ende die dunkelglühende Giftblume zu ihrem Zeichen auf. Es ist die in neuerer Zeit von Heine mit glänzendem Erfolg angebaute Weise.

Jeder dieser drei Töne hat sein unbestreitbares Recht in der lyrischen Dichtung. Aber auch jede der drei Richtungen hat ihre besondre Klippe, die erste im Spielenden, die zweite im Empfindsamen, die dritte im Grellen.

Es ist, was diese letzte betrifft, allerdings in der menschlichen Natur gegründet, daß ein herber Schmerz gegen sich selbst den Stachel des Hohnes wende. Eben darum aber verfällt diese Weise der Unnatur, sobald der Schmerz nicht mehr ein unfreiwillig quälender, der auf jede Weise Erleichterung sucht, sondern ein selbstgefällig gepflegter ist. Auch dient die Saite nur so lange der Poesie, als sie tönt, nicht mehr, wenn sie gellend zerspringt."

Man wird diese Einschränkungen ohne weiteres zugeben müssen. Im übrigen zeugt es von Uhlands völliger Unparteilichkeit, daß er die drei Richtungen als gleichberechtigt nebeneinander stellt; ihm selbst lag die dritte Art seiner ganzen Natur nach fern, und Heine gehörte nicht zu seinen Lieblingsdichtern. Die Gefühle der Selbstverhöhnung

[51]) Stilist. S. 53 ff.

des eigenen Schmerzes sind zu individuell, um seiner aufs Objektive gerichteten Dichternatur zusagen zu können. „Für eine Poesie für sich, vom Volke abgewendet, eine Poesie, die nur die individuellen Empfindungen ausspricht, habe ich nie Sinn gehabt. Im Volke mußte es wurzeln, in seinen Sitten, seiner Religion, was mich anziehen sollte. Schon von meiner Knabenzeit an habe ich die Poesie so gefaßt.“ [52])

Diese Auffassung bestätigt seine eigene Lyrik. Ein „zerissenes Herz“ zeigt er uns nur im „Mailied“. In der Hauptsache sind es einfache, allgemeingültige Empfindungen, die bei ihm zum Ausdruck kommen. Freilich, was als das Ursprünglichste und darum Allgemeinste den unerschöpflichsten Stoff der Lyrik bildet, gerade die Liebe tritt bei ihm verhältnismäßig zurück. „Solange es nicht eine greise Jugend gibt, wird stets das Liebeslied die Blume der Lyrik sein“, mit diesem Satz eröffnet er in der Abhandlung über die deutschen Volkslieder das Kapitel der Liebeslieder.[53]) Ihm selbst blieb die leidenschaftliche Glut der Liebe fern. Wo ihm trotzdem echte Liebeslieder gelingen, da sind sie mehr sinnig betrachtender Art wie „die Zufriedenen“.

Die Stimmung von Uhlands Lyrik trägt den Charakter des sanften Ernstes, zunächst freilich mit starker Neigung zu der als stille Trauer gekennzeichneten Art, die in ihren Gedanken sich gern mit Grab und Tränen beschäftigt, weiterhin jedoch gepaart mit männlicher Festigkeit; schließlich fehlt auch schalkhafter Humor nicht. Bezeichnend dagegen ist das Fehlen der Idylle, die Uhlands Gesamtstimmung nicht fernzuliegen scheint. In der „Maiklage“ von 1805 klingt sie an. Aber jener männlich verständige Sinn ließ ihn nicht Vergangenem nachtrauern oder es zurücksehnen, so oft er auch von den Zeiten spricht, „da noch der Gesang lebend unter den Menschen wandelte“. Auch seiner Liebe zum Mittelalter liegt jeder Gedanke an irgendwelche Restitution auf praktischem Gebiet fern. „Ich werde gar oft mißverstanden“, äußerte er im Gespräch über Riehl und sein Bestreben Vergangenes festzuhalten [54]); „weil ich mich des Mittel-

---

[52]) Biogr. S. 457.

[53]) Schriften III S. 383.

[54]) Biogr. S. 456 f.

alters erfreue, vieles schön finde, meinen die Leute, ich müsse dafür sein, daß es auch jetzt, in einer ganz anderen Zeit, wieder in das Leben treten soll. . . . Wenn ich mit Liebe die alte Zeit erforsche und abschildere, so ist es nicht, daß ich sie der Jetztzeit aufzwingen möchte, die eine materielle Richtung hat. Nur wissen sollen sie, daß es hinterm Berg auch Leute gab, daß eine andere Zeit auch Schönes hatte.“ Soweit war er Romantiker. Aber diese ästhetische Schätzung des Mittelalters mit seiner spezifisch poetischen Grundrichtung konnte ihn nicht zu verkehrten praktischen Konsequenzen verleiten. Dazu erkannte er zu klar die Verhältnisse und Forderungen einer neuen Zeit.

b.

Epos.

Über das Epos finden sich bei Uhland naturgemäß weit weniger Aussagen als über die Lyrik, an die auch überall da zunächst zu denken ist, wo er allgemein von Poesie spricht. Sie knüpfen meist an die großen mittelhochdeutschen Volksepen an, vorzüglich an das Nibelungenlied. Einige Andeutungen über Inhalt und Form des Epos bietet folgende Stelle aus der Einleitung zu dem Aufsatz „über das altfranzösische Epos“ [55]): „Ohne mich über den Begriff des Epos, welcher dabei zum Grunde gelegt ist, mit mehrerem zu verbreiten, bemerke ich soviel, daß ich zu zeigen suchen werde, wie jene Gedichte durch Darstellung einer mächtigen Heldenzeit, durch Bildung eines umfassenden Kreises vaterländischer Kunden, durch Objektivität und ruhige Entfaltung, sowie durch angemessene Haltung des Stils und Beständigkeit der Versweise, endlich durch Bestimmung für den Gesang sich als ein Analogon der homerischen Gesänge und des Nibelungenkreises bewähren.“ Bildung eines Sagenkreises und Bestimmung für den Gesang scheiden als zeitlich bedingt für die allgemeinere Betrachtung aus, und es bleiben somit etwa folgende Hauptkennzeichen des Epos: Den Stoff bildet im Unterschied von der Lyrik, wo ein einzelner mit seinen Gefühlen sich darstellt, eine ganze Heldenzeit, deren Bild in zahlreichen Repräsentanten und deren Taten sich vor uns entrollt. Die Darstellung ist ruhig, objektiv die Tatsachen erzäh-

[55]) Schriften IV S. 329.

lend, höchstens andeutend, was dabei der Dichter fühlt oder wir empfinden sollen. Der Stil ist einfach, klar, anschaulich. Während die lyrische Dichtung meist nur kürzere Lieder hervorbringt, dehnt sich das Epos zufolge seines reichen Stoffes und seiner behaglich breiten Ausführung zu umfänglicher Größe. Dabei bedient es sich durchgehends eines einheitlichen Verses. Eine an diesen notwendig zu stellende Anforderung spricht Uhland im Stilistikum aus[56]: „Es liegt (aber auch) in der Aufgabe jedes epischen Versmaßes, das für Dichtungen von größerem Umfang auszuhalten hat, daß es zwar durch eine feste Grundform gebunden sei, aber innerhalb dieser auch jede sie nicht aufhebende Mannigfaltigkeit offen lasse.“ Eben hierin liegt der Grund, weshalb der Hexameter von jeher für das Epos bevorzugt worden ist[57]: „Der Hexameter entspricht vorzugsweise der Anforderung an einen epischen Vers, daß er Gleichmäßigkeit mit Mannigfaltigkeit verbinde. Innerhalb der stets gleichen Anzahl und Dauer der Versglieder und Zeilen läßt der Hexameter doch einen überaus mannigfachen rhythmischen Wechsel zu und ist dadurch für alle Abstufungen des sanfteren und stärkeren Ausdrucks, des ruhigeren und rascheren Fortschreitens geschickt. Bei einem solchen Vers ist auch das umfangreiche Epos gesichert, weder in sich unstet zu zerfallen, noch durch Eintönigkeit des Rhythmus zu ermüden.“

Nur der Form nach gehört das Tierepos in das Gebiet des Epos. Es ist seinem Wesen nach Didaktik, die das Treiben der Menschen in den Bildern der Tierwelt parodisch abspiegelt.[58] Ebenso trägt das komische Epos diesen Titel nicht im ganzen Vollsinn des Worts. „Es liegt ein gewisser, gerade dem Humoristischen wenig zusagender Zwang darin, durch den weiten Umfang einer Epopöe unaufhörlich lustig zu sein. Eine solche Besondrung des komischen Elementes der Poesie, zumal wenn sie in großen Massen vorgenommen wird, gehört den Zeiten einer künstlichern poetischen Bildung an. Das Epos, wie es naturgemäß aus dem Leben der Völker hervorgeht, trägt Ernst und Laune noch ungeschieden in sich, wenn es auch dem

---

[56] Stilist. S. 39.

[57] Stilist. S. 88.

[58] Vergl. Schriften II S. 558. (Die Stelle ist mehrere Jahre älter als J. Grimms Reinhart Fuchs mit seinen gegenteiligen Ansichten).

erstern billig das Übergewicht einräumt. Die homerischen Gesänge lassen neben den erhabenen Heroen auch die komischen Gestalten des Thersites, des Cyklopen auftreten; das deutsche Heldenlied hat, seiner tragischen Richtung unerachtet, die launigen Charaktere des Meisters Hildebrand, des Mönches Ilsan, des Küchenmeisters Rumold. Auch in andern Zeiten als denen des epischen Volksgesangs, haben reiche Dichter die Verbindung des Ernstes mit dem Scherze für die Darstellung eines vollen und ganzen Lebens unerläßlich gefunden, so Shakespeare, Jean Paul.

Mag aber auch die Poesie im Fortschritte der Kultur mit einer gewissen Notwendigkeit ihre geschlossene Blume immer mehr auseinanderblättern, mag sie der Zerspaltung in alle gedenkbare, nach Geist und Form verschiedene Dichtungsarten entgegenstreben, so wird man doch gerade von dem isolierten Bestandteil eine um so reichere Fülle seines besondern Wesens verlangen dürfen. Von einem komischen Heldengedicht erwarten wir denn auch ein wirkliches Heldentum der komischen Kraft.“ [59])

Man hat den Anfang dieses Zitats, daß es unnatürlich sei, „durch den weiten Umfang einer Epopöe unaufhörlich lustig zu sein“, mit einigem Recht auf Uhlands „Fortunat“ angewendet. In Uhland gerade überwog zu sehr jener Zug des Ernstes, der im wahren Epos den Grundton bilden soll, als daß ihm dieser tieckisierende Ton auf die Dauer hätte zusagen können, „so wohl er ihm gelang“. Im Hinblick auf seine so sehr auf das objektiv Anschauliche gerichtete dichterische Anlage kann es auffallen, daß er sich niemals im eigentlichen Epos versuchte. Ist doch der Bericht Werners von der Kaiserwahl im Ernst von Schwaben eine Probe vollendeter epischer Darstellung! Der Grund mag darin liegen, daß Uhland zu sehr vom Augenblick, von der poetischen Stimmung abhängig, daß er zu sehr auch wieder Lyriker war, um umfangreiche poetische Werke zu schaffen. Dafür zeugen neben dem Fortunat die zahlreichen unvollendet gebliebenen Dramenentwürfe. So ergab sich für ihn als eigentliches Schaffensgebiet das der episch-lyrischen Dichtung, dem seine Meisterwerke angehören.

---

[59]) Stilist. S. 56.

c.

Drama.

Drama heißt Handlung. Es bezeichnet also die in Handlung umgesetzte, mimisch dargestellte Dichtung. Aber in dieser höchsten Form erschöpft sich nicht der Begriff des Dramatischen. „Nehmen wir (aber) das Dramatische allgemeiner, als eine von den Grundformen des poetischen Wirkens überhaupt, so wird es keiner dichterisch bewegten Zeit gänzlich mangeln und mitten in der Lyrik oder im Epos erscheinen. So auch in unsrer ältern Poesie. Lyrische Gedichte sind durch Wechselrede und Wettgesang in Handlung gesetzt; in epischen, namentlich dem Nibelungenliede, wird oft die Handlung durch den in Rede tretenden Kampf der Gesinnungen und Gemütskräfte vergeistigt.“ [60]) Das Grundelement des Dramas ist der Dialog, wie ja auch im Mittelalter das Drama sich aus der Sitte entwickelt hat, an Festtagen die kirchlichen Texte auf verschiedene Rollen verteilt vortragen zu lassen.

Eine zweite Wurzel des Dramas aber ist in den Veranstaltungen weltlich populärer Art zu suchen, wie sie bei mancherlei Gelegenheiten üblich waren. Öffentliche symbolische Gebräuche, Reigentänze mit ihren Gesängen u. dergl. gaben früh Anlaß zu kurzen Dialogszenen und mimischen Darstellungen. Wie zu dem Gesang balladenartiger Lieder beim Tanze sich der erste Keim einer darstellenden Handlung unwillkürlich hinzugesellt, zeigt Uhland an den seitdem immer wieder angeführten Tänzen der Färöer [61]): „Daß die Färöer ihre Balladen, und am liebsten die von Sigurd und seinem Geschlecht, zum Reihentanze singen, ist früher bemerkt worden. Es ist damit mimischer Ausdruck des Inhalts der Lieder verbunden, und wenn es in einem derselben an die Stelle kommt, wo die Helden gewaltig dahersprengen, so wird der Tanz selbst zum donnernden Galopp.“ —

Auf Uhlands beide Hauptdramen genauer einzugehen ist hier nicht nötig. Es mag genügen, auf eine Bemerkung des Dichters hinzuweisen, in der er gewissermaßen im voraus die Schwächen seiner Dramen selbst bezeichnet. Er schreibt in dem schon erwähnten Brief

---

[60]) Schriften I S. 14.

[61]) Schriften VII S. 458.

an Leo von Seckendorf, nachdem er von dem Recht des Dichters gesprochen hat, in der Lyrik sich selbst darzustellen [62]): „Aber selbst im Drama, dünkt mir, kann er sich selbst, oder vielmehr seine ideale Individualität einführen, wenn er ihr nur Leben und Objektivität für andere zu geben weiß. Die meisten Erstlinge dramatischer Dichter sind auch von dieser Art. Freilich hat er sich dabei wohl zu hüten, daß nicht alle Personen nur verschiedene Modifikationen des Hauptcharakters werden. Will er sich selbst auftreten lassen, so wisse er sich auch von andern zu unterscheiden.“

Eben das aber ist ein Vorwurf, den man mit Recht gegen Uhlands eigene Dramen erheben kann, daß ihre Helden nur verschiedene Modifikationen eines Hauptcharakters, im Grunde der streng rechtlichen, geraden Natur des Dichters selbst, sind. Ernst, Werner, Ludwig der Baier, auch Kaiser Konrad völlig, weniger Friedrich der Schöne, am wenigsten Herzog Leopold, und gerade dieser ist vielleicht die lebendigste Figur von allen. Gisela in ihrem Konflikt zwischen der Liebe zum Sohn und der Gebundenheit an ihr gegebenes Wort hätte wohl sehr dramatisch dargestellt werden können, aber ihr Charakter tritt am wenigsten klar und bestimmt hervor.

Es fehlte Uhland, wie Friedrich Vischer ausführt [63]), das zum Dramatiker unentbehrliche Moment des Negativen, der inneren Zwiespältigkeit, und seine dichterische Fähigkeit der Nachempfindung reichte nicht so weit, daß er sich in einen wahrhaft tragischen Charakter genügend hätte hineinfühlen können, um ihn in voller Lebendigkeit und Lebenswahrheit darzustellen.

Aber Scherer hat Recht, wenn er trotzdem Ernst von Schwaben und Ludwig den Baier schöne Dichtungen nennt. [64]) Die erhebende Darstellung der Freundestreue, der starke vaterländische Sinn, die vollkommene Herrschaft über die Sprache, die sich in zahlreichen hervorragenden epischen und lyrischen Stellen kundtut, sie zeigen Uhland hier, wenn nicht als Dramatiker, so doch als echt deutschen Charakter, als warmen Patrioten und — als Dichter.

---

[62]) Biogr. S. 35.

[63]) Kritische Gänge. Neue Folge. Heft 4.

[64]) Geschichte der deutschen Litteratur S. 652.

5. Abschnitt.

Der dichterische Vorgang.

Eine Poetik Uhlands muß in vieler Hinsicht lückenhaft bleiben, weil sie nur gelegentliche Äußerungen zusammentragen kann. Aber einen großen Vorzug hat sie: Wo Uhland über Poesie spricht, da sind es nicht rein theoretische Sätze und Postulate, die er vorträgt, sondern er spricht aus der eigenen Erfahrung dichterischen Könnens. Und so darf er sich auch äußern über das, was er selbst als das Geheimnis der Poesie bezeichnet, über den dichterischen Vorgang. Er tut es des öfteren in verschiedenen Wendungen. Nachdem er in der Kritik Schoders eine ganze Reihe Forderungen aufgestellt hat, denen ein wahres Dichtwerk genügen müsse, erklärt er zum Schluß, daß er damit zwar Maßstäbe zur Beurteilung des Kunstwerks, nicht aber eigentlich Gesetze für den Künstler aufgestellt habe; denn „der Dichter dichtet nicht nach Regeln, aber seine Bezeichnung ist geregelt, d. h. sie bewegt sich ungezwungen nach den allgemeinen Gesetzen der Schönheit und Wahrheit“ [65]). Das Gesetz des Schönen aber, „das naturkräftig aus dem Keime die riesenhafte Eiche in freien und doch geregelten Umrissen erwachsen läßt“ [66]), äußert sich im Dichtwerk als „die harmonische Verbindung seiner Teile zu einem Ganzen, die Übereinstimmung von Inhalt und Form“ [67]). Es kann wohl vom Verstand in vorliegenden Dichtungen aufgezeigt, nicht aber von ihm als Kanon zur Schaffung eines Kunstwerks benutzt werden; denn „das Bewußtsein des Dichters beruht in der Totalität seiner Auffassungen, in der Gedanke, Bild, Empfindung zusammenfallen, und so gleicht auch sein Ausdruck jenen Gewitterschlägen, in denen der Blitz leuchtet, der Donner hallt und die Wolke strömt“ [68]).

Freilich bedient sich auch der wahre Dichter herkömmlicher poetischer Wendungen und Bilder, aber er gebraucht sie nicht formelhaft. „Jedes Bild, und am meisten das schon viel gebrauchte, muß immer wieder frisch aus der Natur oder aus dem klaren Schauen der Ein-

---

[65]) Kritik Schoders S. 5.
[66]) Schriften I S. 20.
[67]) Schriften I S. 19.
[68]) Stilist. S. 24.

bildungskraft entnommen sein, wenn es nicht Gefahr laufen soll, zur bloßen Phrase zu werden. Die Rose ist ein immer wiederkehrendes, ja unentbehrliches Bild des Jugendreizes, aber nur derjenige wird sich dieses Bildes wahrhaft poetisch bedienen, dem wirklich eine Rose mit ihrem zarten Glanz und ihrem süßen Dufte vor dem Sinne blüht." [69]) Und wie der Dichter Überliefertes neu aus sich heraus nachfühlt und nachschafft, so bringt er andererseits aus seinem eigenen Erleben auch völlig Neues hervor. „So wenig der allgemeine Zusammenhang aller Poesie zu mißkennen ist, ebensowenig kann die Schöpferkraft, die stets im einzelnen Neues wirkt, geleugnet werden. Es gibt eine Überlieferung von Geschlecht zu Geschlecht; es gibt eine freie Dichtung begabter Geister." [70]) —

Wurde in dem einleitenden Abschnitt, der Uhlands Aufsatz über das Romantische bespricht, hervorgehoben, daß alle kirchlichen, politischen, überhaupt alle praktischen Tendenzen, die in dem Wort „romantisch" liegen, bei Uhland fehlen, und haben seine eigenen Worte uns dies bestätigt, so bleibt uns noch übrig, die bisher vorgetragenen Anschauungen auf rein ästhetischem Gebiet mit der romantischen Theorie der Dichtkunst zu vergleichen.

Freiheit des Genies hatte die Romantik als Wiederaufnahme der Richtung der Sturm- und Drangperiode auf ihre Fahne geschrieben; aber nicht die Freiheit, die auch Uhland für das dichterische Schaffen in Anspruch nimmt, sondern willkürliches Schalten des Genius mit dem Stoff, stetes Schweben des Dichters über ihm, schließlich völlige Verflüchtigung jedes greifbaren Gegenstandes in unbestimmt zerfließende Empfindungen: die romantische Ironie in dem schwankenden Sinne dieses Begriffs. Ein Gegengewicht gegen diese Richtung wurde die Beschäftigung mit der altdeutschen und volkstümlichen Poesie. Aber unter den Dichtern der Romantik war Uhland der einzige, der mit wissenschaftlicher Gründlichkeit in diese neu erschlossenen Gebiete eindrang, und er war der einzige, bei dem dieses Heilmittel gegen die romantischen Extravaganzen durchschlagenden Erfolg hatte.

---

[69]) Stilist. S. 90.
[70]) Schriften V S. 3.

Die Grundforderung, die er theoretisch und praktisch vertritt, ist höchste Objektivität in der Darstellung des Gegenstandes. Er soll uns klar vor Augen treten, nicht durch Willkür und spielende Phantasie in seinen Umrissen aufgelöst, durch unnötige Zutaten oder einseitige Beleuchtung entstellt. Man sieht, Uhland bedeutet in diesem entscheidenden Punkt völlig den Gegenpol gegen die romantische Doktrin, weit entfernt, daß man ihn selbst schlechthin einen Romantiker heißen könnte.

Trotzdem trat er im Kampf zwischen Klassizismus und Romantik entschlossen auf die Seite der letzteren. Denn freilich, ein Klassizist war Uhland noch weniger als ein Romantiker. Von antiken Versmaßen weist seine Gedichtsammlung nur eine Reihe Distichen unter den Sinngedichten auf, obgleich auch andere ihm schon von der Schule her, wo er sich durch seine Fertigkeit darin auszeichnete, geläufig waren. Antike Stoffe behandelt er, von den Sinngedichten und ähnlichem abgesehen, in den in die Sammlung aufgenommenen Gedichten nur zweimal. Nur in den wenigen Gedichten, die antike Gegenstände behandeln, benutzt er antike Mythologie. Über ihren allgemeinen Gebrauch dagegen weiß er in einem Distichon von den „Blümchen des neuen Gedichts“ harmlos zu spotten.

Seine Vorliebe galt dem Mittelalter. Das war es, was ihn von den Klassizisten trennte und zu den Romantikern trieb. Und mit dem Mittelalter war ihm eng verknüpft der Begriff der Volkspoesie mit all seinen Verzweigungen. Aber bei dem einen wie bei dem andern begnügte er sich nicht mit phantastischer Begeisterung. Sein klarer Sinn trieb ihn, von den Gegenständen dieser Begeisterung auf wissenschaftlichem Wege ein wahres und deutliches Bild zu gewinnen. Auf diesem Wege gestaltete sich ihm der Begriff des Volksliedes um zu der umfassenden Idee der Volkspoesie, wie sie zuerst Herder aufgegangen war. Von ihr und dem an sie anknüpfenden Gedanken der Entwickelung der Poesie haben wir nun zu sprechen.

Zweiter Teil.

Die Entwicklung der Poesie.

Der Angelpunkt in Uhlands Auffassung von der Entwicklung der Poesie ist die Unterscheidung von Volksdichtung und Kunstpoesie. Sein Hauptinteresse gilt der ersteren. Ihr Begriff tritt daher auch in seinen Schriften mehr hervor, weist dabei aber stets auf den Korrelatbegriff der Kunstpoesie hin. Es wird daher die Aufgabe dieses zweiten Teils sein, in den Hauptpunkten darzulegen, welchen Sinn Uhland mit dem Begriff Volksdichtung verbindet, und ihr Verhältnis zur Kunstpoesie zu beleuchten. Wir wiederholen dabei zunächst unsere Hauptneinteilung gewissermaßen auf zweiter Stufe, indem wir zuerst nach dem Begriff der Volksdichtung, dann nach ihren Entwickelungsstufen fragen. In einem dritten Abschnitt vergegenwärtigen wir uns den allmählichen Übergang von der Volksdichtung zur Kunstpoesie.

1. Abschnitt.

Der Begriff der Volksdichtung.

a.

Ihre Voraussetzung.

Der Hauptunterschied der Volksdichtung von der Kunstpoesie, aus dem alle übrigen fließen, liegt schon in dem Wort: Sie ist Dichtung des Volks. In welchem Sinne dies genauer zu verstehen ist, werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung sehen. Zunächst drängt sich die Frage auf: Kann das Zusammenwirken aller Geisteskräfte unter der Vorherrschaft von Gemüt und Phantasie, worauf die

Poesie beruht, für ein ganzes Volk zutreffen? Uhland bejaht diese Frage. „Im Leben der Völker gibt es eine Zeit, in welcher alle Kräfte und Richtungen des Geistes in der Poesie gesammelt sind. Glaube, Lehrweisheit, Geschichte, alle Seiten und Interessen des bewegten Lebens prägen sich dann in dichterischen Gestaltungen aus.“ [1]) Es wäre gewiß nicht im Sinne Uhlands, wollte man hier unter den „dichterischen Gestaltungen“ poetische Gebilde, Gedichte im eigentlichen Sinn verstehen. Als deren ursprünglichste Form betrachtet Uhland, wie wir später sehen werden, die Ballade, und es wäre absurd, ihm die Meinung unterzuschieben, als hätten z. B. Rechtsbestimmungen in jenen Zeiten in der Form von Balladen ihren Ausdruck gefunden! Wir werden unter den „dichterischen Gestaltungen“ vielmehr die sinnlich anschauliche, das Gemüt ansprechende Art der Ausdrucksweise zu verstehen haben, die als solche schon poetisch genannt werden darf.

Das Zeitalter, in welchem in diesem Sinne Poesie nicht eine Art der Geistesäußerung neben andern ist, sondern die einzige, welche alle andern in sich umfaßt, bildet die Jugendzeit der Völker. „Im allgemeinen pflegt die innere Geschichte der Völker einen natürlichen Stufengang zu befolgen, in welchem sich die eine Bildungsform aus der andern entwickelt, in der Art, daß eine poetische Blütenzeit dem gereiftern Alter der Reflexion vorangeht.“ [2]) Die Erzeugnisse dieses poetischen Völkerfrühlings lassen sich, da die Volksdichtung sich im allgemeinen nicht der schriftlichen Aufzeichnung bedient, nur aus den Resten derselben, die sich in die Schriften der späteren Zeit hinübergerettet haben, und aus ihren Nachklängen in der Poesie der Literaturperiode erschließen. Gerade deshalb aber sind sie nicht nur für das dichterisch empfindende Gemüt wertvoll, sondern auch für den forschenden Verstand, dem sie ermöglichen, in die Gedankenwelt jener Urzeiten und damit auch in ihr äußeres Leben, das in jener sich spiegelt, einen Einblick zu gewinnen. Bei der Untersuchung der Frage nach der geschichtlichen Grundlage der Tellsage hebt Uhland diesen Punkt mit den Worten hervor [3]): „Wie viel oder wenig Tatsächliches

---

[1]) Schriften VII S. 464.
[2]) Schriften I S. 3 f.
[3]) Schriften VIII S. 609.

man übrigens am Tell zulassen mag, so gibt es doch auch Sagen, die eine geschichtliche Bedeutung haben. Sinnreiche, lebensvolle Sagen, die am Eingang der urkundlichen Geschichte stehen, zeugen von dem Geiste des Volkes, das sie hervorgebracht hat; je weniger ihnen Tatsächliches zugrunde liegt, desto mehr sind sie ein Werk des Geistes, und auch das ist eine geschichtliche Tatsache, daß ein Volk geistige Tätigkeit in einer Zeit übte, in welche keine historische Urkunde hinaufreicht." —

Aber mit der Annahme einer Poesie, die das Produkt und Spiegelbild eines ganzen Volkes sein soll, ergibt sich notwendig die Frage, wie ein solches gemeinsames Hervorbringen möglich, vor allem, wie im Verhältnis dazu die Tätigkeit des Einzelnen zu denken ist. Uhland ist weit entfernt von den Unklarheiten, zu welchen der Begriff eines „dichtenden Volksgeistes" oft geführt hat, so entschieden er selbst die Berechtigung dieses Ausdrucks verteidigt. Er erläutert ihn z. B. in den Vorlesungen über Sagengeschichte der germanischen und romanischen Völker, wenn er von der Volksdichtung sagt [4]): „Wohl kann auch sie nur mittelst Einzelner sich äußern, aber die Persönlichkeit der Einzelnen ist nicht, wie in der Dichtkunst literarisch gebildeter Zeiten, vorwiegend, sondern verschwindet im allgemeinen Volkscharakter. Auch aus den Zeiten der Volksdichtung haben sich berühmte Sängernamen erhalten, und, wo dieselbe noch jetzt blüht, werden beliebte Sänger namhaft gemacht. Meist jedoch sind die Urheber der Sagenlieder unbekannt oder bestritten, und die Genannten selbst, auch wo die Namen nicht ins Mythische sich verlieren, erscheinen überall nur als Vertreter der Gattung, die Einzelnen stören nicht die Gleichartigkeit der poetischen Masse, sie pflanzen das Überlieferte fort und reihen ihm das Ihrige nach Geist und Form übereinstimmend an, sie führen nicht abgesonderte Werke auf, sondern schaffen am gemeinsamen Bau, der niemals beschlossen ist. Dichter von gänzlich hervorstechender Eigentümlichkeit können hier schon darum nicht als dauernde Erscheinung gedacht werden, weil die mündliche Fortpflanzung der Poesie das Eigentümliche nach der allgemeinen Sinnesart zuschleift und nur ein allmähliches Wachstum gestattet.

---

[4]) Schriften VII S. 4 f.

Vornehmlich aber läßt ein innerer Grund die Überlegenheit der Einzelnen nicht aufkommen. Die allgemeinste Teilnahme eines Volkes an Lied und Sage, wie sie zur Erzeugung einer blühenden Volkspoesie erforderlich ist, findet notwendig dann statt, wenn die Poesie, wie zuvor bemerkt wurde, noch ausschließlich Bewahrerin und Ausspenderin des gesamten geistigen Besitztums ist. Eine bedeutende Abstufung und Ungleichheit der Geistesbildung ist aber in diesem Jugendalter eines Volkes nicht wohl gedenkbar; sie kann erst mit der vorgerückten künstlerischen und wissenschaftlichen Entwicklung eintreten. Denn wenn auch zu allen Zeiten die einzelnen Naturen mehr oder weniger begünstigt erscheinen, die einen gebend, die andern empfangend, die geistigen Anregungen aber das Geschäft der Edleren sind, so muß doch in jenem einfacheren Zustande die poetische Anschauung bei allen lebendiger, bei den einzelnen mehr im Allgemeinen befangen gedacht werden." Die letzten Worte fassen die beiden in engem Zusammenhang stehenden Grundbedingungen für das Zustandekommen einer Volkspoesie zusammen: größere Lebendigkeit der poetischen Anschauung und Gleichartigkeit der Geistesbildung, beides auf Grund der Ungeschiedenheit der geistigen Vermögen. Bewirken diese Voraussetzungen zunächst eine poetische Färbung aller Geistesprodukte, so führen sie auch, ihrem Wesen entsprechend, zur Hervorbringung solcher, welche als Poesie im Vollsinn des Worts bezeichnet werden können.

b.

Der Stoff der Volkspoesie.

„Der Drang, der dem einzelnen Menschen inwohnt, ein geistiges Bild seines Wesens und Lebens zu erzeugen, ist auch in ganzen Völkern als solchen schöpferisch wirksam, und es ist nicht bloße Redeform, daß die Völker dichten. Eben in diesem gemeinsamen Hervorbringen haftet der Begriff der Volkspoesie, und aus ihrem Ursprung ergeben sich ihre Eigenschaften." [5]) Wir brauchen demnach, um diese zu verstehen, nur das, was der erste Teil im allgemeinen als das

---

[5]) Schriften VII S. 4.

Wesen der Poesie gekennzeichnet hat, auf den besonderen Fall anzuwenden, daß das schöpferische Subjekt der Poesie nicht ein Einzelner ist, sondern ein Volksganzes im Sinne des vorigen Abschnittes.

Nimmt die Gesamtheit eines Volkes teil an der dichterischen Produktion, so wird das Ergebnis inhaltlich eine Darstellung dessen sein, was dem ganzen Volke seinem innersten Charakter nach als das Gesunde, Echte, Gute erscheint, des Volksideals. Und gerade hierin liegt die Kraft dieser Poesie, von einem Geschlecht zum andern immer wieder die Herzen zu bewegen und ihre Gestalten unauslöschlich dem Gemüte einzuprägen, darin, daß diese „die Grundzüge des Volkscharakters, ja die Urformen naturkräftiger Menschheit wahr und ausdrucksvoll vorzeichnen. Glaubensansichten, Naturanschauungen, Charaktere, Leidenschaften, menschliche Verhältnisse treten hier gleichsam in urweltlicher Größe und Nacktheit hervor; unverwitterte Bildwerke, gleich der erhabenen Arbeit des Urgebirgs.“ [6]) Immer wieder weist Uhland mit Stolz darauf hin, daß in der deutschen Volkspoesie, wie sie vor allem das Nibelungen- und Gudrunlied aufbewahrt haben, als Grundzug aus dieser Darstellung des Volkscharakters die Treue hervorleuchtet.

Wie die Charaktere der Völker verschieden sind und ihre Geschichte verschieden verläuft, so wird auch ihre Sage, welche beides widerspiegelt, verschiedene Gestalt annehmen. „Ein Hirtenvolk, in dessen einsame Gebirgtäler der Kampf der Welt nur fernher in dumpfen Widerhallen eindringt, wird in seinen Liedern und Ortssagen die beschränkten Verhältnisse ländlichen Lebens, die Mahnungen der Naturgeister, die einfachsten Empfindungen und Gemütszustände niederlegen; sein Gesang wird idyllisch-lyrisch austönen. Ein Volk dagegen, das seit unvordenklicher Zeit in weltgeschichtlichen Schwingungen sich bewegt, mit gewaltigen Schicksalen kämpft und große Erinnerungen bewahrt, wird auch eine reiche Dichtung, voll mächtiger Charaktere, Taten und Leidenschaften aus sich erschaffen, und wie sein Leben weitere Kreise zieht und größere Zusammenhänge bildet, wie sich in ihm ein höheres Walten mit stärkeren Zügen offenbart, so werden auch seine poetischen Überlieferungen sich

---

[6]) Schriften VII S. 6.

zum Zyklus einer großartigen Götter- und Heldensage verknüpfen und ausdehnen." [7])

Andererseits aber ist durch das Wesen der Sagenpoesie bei ähnlicher geschichtlicher Lage verschiedener Völker die Möglichkeit gegeben, daß ihre Sagen unabhängig voneinander gleiche oder ähnliche Motive behandeln. Uhland erörtert diese Frage im Anschluß an das Hildebrandslied. Die Darstellung des Kampfes zwischen Vater und Sohn, von denen einer den andern nicht kennt, findet sich nicht nur in der deutschen Literatur, sondern auch in der griechischen und persischen. Ihm sagt als Erklärungsgrund dieser Übereinstimmung am meisten eben jene innere Sagenverwandtschaft zu, die keiner äußeren Entlehnung bedarf, sondern aus gleichen geschichtlichen Verhältnissen ähnliche dichterische Gebilde unabhängig voneinander erwachsen läßt. Ja noch tiefer sucht er den Grund derselben, wenn er in den Vorlesungen über Geschichte der altdeutschen Poesie den Gedanken äußert [8]), „ob nicht schon in der Natur des dichtenden Menschengeistes der gemeinsame Typus gegeben sei". —

Ein inhaltliches Hauptmerkmal aller Volkspoesie, das freilich zugleich auf das Gebiet der Form übergreift, ist dies: Alle Volkspoesie ist Naturpoesie. In den Zeiten des lebendigen Volksgesanges lebt der Mensch noch in unmittelbarem, engem Verkehr mit der Natur. Sie tritt ihm entgegen als freundliche Spenderin der Gaben, deren er zum Leben bedarf, aber auch als tückische Feindin, die mit ihren Kräften rauh und zerstörend in sein Leben eingreift. Und indem sie so allenthalben sein Gemüt freudig oder schmerzlich bewegt, bildet sie den ersten Stoff, den die Phantasie ergreift und dichterisch gestaltet: Naturmythen sind das erste Erzeugnis der Volksdichtung. Aber auch da, wo das Leben des Menschen den Gegenstand der Poesie bildet, nicht mehr die Natur selbst, da greift sie doch mit ihren Beziehungen in alle Lagen dieses Lebens hinein, so wie in Wirklichkeit das Leben in stetem, innigem Umgang mit ihr verläuft. Und wo schließlich die Poesie das Innerlichste darstellen soll, die Gefühle und Regungen des Menschenherzens, da sieht sie diese Gefühle in Natur-

---

[7]) Schriften VII S. 7.

[8]) Schriften I S. 170.

vorgängen sich spiegeln und kleidet sie unwillkürlich in ihre Gestalt. In äußerst sinniger, historisch freilich nicht einwandfreier Weise versteht es Uhland, die Verbundenheit mit der Natur, das innige Zusammenleben mit ihr, wie es sich in der Volksdichtung ausspricht, insbesondere bei den Germanen auch in den übrigen Äußerungen und Formen des Lebens aufzuweisen, in der Vorliebe für das Leben auf einzelnen Höfen inmitten der Natur wie im Burgleben, in der Mythologie wie in den volkstümlichen Naturfeiern, schließlich in der Ausdrucksweise des Rechts, dem Klange der Musik und den Formen der Baukunst.[9])

c.

Die Form der Volksdichtung.

Der Nachdruck liegt in aller Volksdichtung auf dem, was dargestellt wird; der Form kommt keine selbständige Bedeutung zu. Kein besonderer Schmuck der Worte wird angewandt, soweit er nicht aus einem gemütvollen, lebendigen Auffassen des Gegenstandes von selbst entspringt. Mit einfachen Worten werden die Tatsachen erzählt, ohne Umschweife und Künste werden ursprüngliche Gedanken und Gefühle geäußert. Damit hängt zusammen, daß hier die einzelnen Dichtarten nicht gesondert auftreten, sondern dasselbe Gedicht lyrische, epische und dramatische, d. h. dialogische Elemente vereinigt. Es tritt so innerhalb der Volkspoesie eine ähnliche Ungeschiedenheit von Elementen auf, die in den Zeiten der Kunstpoesie gesondert erscheinen, wie sie schon im Zusammenwirken aller Geisteskräfte als ihre Voraussetzung bezeichnet wurde. Beide Seiten unterscheiden sich dadurch, daß das Zusammenwirken der Seelenvermögen eine Bedingung aller Poesie ist, auch der Kunstpoesie, nur daß dasselbe in dieser weder allgemein noch als dauernder Zustand auftritt wie bei der Volksdichtung. Dagegen bildet die Ungeschiedenheit der Dichtarten und ihr Auseinandertreten nur einen Unterschied innerhalb der Poesie selbst. Schematisch würde sich die Entwickelung also etwa so darstellen: Auf der Stufe der Volkspoesie stetiges Zusammenwirken aller Seelenkräfte in allen; das Ergebnis ist Poesie, in der sich alle Dichtarten vereinigen.

---

[9]) Vergl. Schriften S. III 13 f.

Auf der Stufe der Literaturdichtung nur zeitweises Zusammenwirken der Seelenkräfte in Einzelnen; das Ergebnis ist Poesie in der Form einzelner Dichtarten. Umfaßt dort die Poesie alle Geistesäußerungen, so treten hier die Verstandeswissenschaften selbständig an ihre Seite. Es ist der Begriff der organischen Entwickelung vom eingeblätterten Keim zu immer weiterer Auseinanderfaltung dessen, was in ihm zusammengefaßt war, den Uhland damit auf die Geschichte der Poesie und des Geistes anwendet.[10])

Die Freiheit der Volkspoesie hinsichtlich der Form erstreckt sich auch auf das Metrum. Ein solches wird nur insofern eingehalten, als eine bestimmte Anzahl von Hebungen durch Tonsilben hervorgehoben werden. Dies hängt mit einem Hauptkennzeichen der Volksdichtung zusammen: sie ist durchaus mit dem Gesang verbunden. Der Vers braucht daher nur die Haupttaktschläge zu bezeichnen, die Senkungen können durch Wortsilben oder auch durch bloße Töne ausgefüllt werden.[11]) Eben deshalb liebt die Volksdichtung bei aller Gedrängtheit der Darstellung doch reichliche refrainartige Wiederholungen. Mit der Loslösung der Poesie von der Musik geht die Ausbildung strenger Versmaße mit geregelter Ausfüllung auch der Senkungen Hand in Hand.

Das verschiedene Verhältnis zum Gesang führt uns auf den Kernpunkt in der Unterscheidung von Volksdichtung und Kunstpoesie, auf den sich ihre Bezeichnung als Sage und Literatur bei Uhland gründet: Während die letztere der schriftlichen Aufzeichnung bedarf, lebt die erstere durchaus in mündlicher Überlieferung. Der Übergang von der einen zur andern ist daher äußerlich gekennzeichnet durch das Allgemeinwerden der Kunst des Lesens und Schreibens. Doch wird der Umschwung keineswegs durch das Aufkommen der Schrift hervorgerufen, sondern umgekehrt dieses durch jenen. Die Volksdichtung mit ihrer lebendigen Bilderschrift „haftet unmittelbar und sicher in Phantasie und Gemüt, sie bedarf nicht der Erhaltung durch den toten Buchstaben. Ihr genügt vollkommen die mündliche Mitteilung durch Singen und Sagen, ja diese Art der Überlieferung, als die leben-

---

[10]) Vergl. Schriften III S. 12.
[11]) Vergl. Schriften II S. 322.

digste, sagt ihr am besten zu. Die Schrift findet keine Anwendung, nicht etwa bloß weil sie nicht erfunden, sondern weil sie kein Bedürfnis ist; denn wessen der menschliche Geist bedarf, das erfindet er. Runen waren im Norden lange bekannt, ohne daß man sich ihrer zur Aufzeichnung der Lieder und Sagen bediente. Erst wenn der Gedanke vom Bilde, Lehre und Geschichte von der Poesie sich ablösen, wenn die geistigen Fähigkeiten und Richtungen sich ausscheiden, muß auch zur Buchstabenschrift gegriffen werden. Dann weicht die mündliche Überlieferung, die Sage, der schriftlichen, der Literatur. Erst in dieser treten dann auch, für die Poesie selbst, Dichtercharaktere, schriftstellerische Individualitäten hervor. In jener jugendlichen Sagenzeit, bei der Ungeschiedenheit der geistigen Vermögen und Entwicklungen, ist der Bildungsstand jedes Volks überhaupt mehr ein allgemeiner, gleichartiger; die mündliche Überlieferung aber insbesondre löst jede individuelle Weise in der gemeinsamen auf, der begabteste Einzelne mehrt nur unvermerkt den geistigen Gesamtbesitz, der berühmteste Sängername ist selbst nur ein sagenhafter, und wenn wir nach den Dichtern fragen, so kann zuletzt doch nur das Volk im ganzen genannt werden. Aus ihm erzeugt und wandelt sich die Sagenpoesie in einem natürlichen und allgemeinen Wachstum, wie ein tausendstämmiger Urwald immerfort in sich verwittert und aus seinem eigenen Samen wieder aufsteigt." [12])

Es zeigt sich hier, wo alle einzelnen Bestimmungen ineinandergreifen, daß der Begriff der Volkspoesie, wie ihn Uhland aufstellt, keineswegs etwa ein willkürlich gemachter ist. In der Tat lassen sich, die gemeinsame Hervorbringung als Bedingung und Hauptmerkmal der Volkspoesie vorausgesetzt, von diesem einen Punkte aus alle ihre Eigenschaften folgerichtig ableiten.

---

2. Abschnitt.

Die Entwicklungsstufen der Volksdichtung.

In mancherlei Gestaltungen tritt uns die Volksdichtung, wo sie ihre volle Entwickelung durchlaufen hat, entgegen, als Mythus, Heldensage, Ballade, Märchen und Volkslied. Diese Einteilung Uhlands,

[12]) Schriften VII S. 464.

die im wesentlichen auch eine Stufenreihe darstellt und bei der gewöhnlich zur Heldensage als Ergänzung noch die Ortssage hinzutritt, paßt sich frei der tatsächlichen Wirklichkeit an, wobei die Kennzeichen der einzelnen Gestaltungen teils mehr auf dem Gebiete des Inhalts, teils mehr auf dem der Form, der Entstehungsart und der Behandlungsweise liegen.

Da der Gegenstand, an den diese Teilung wie überhaupt die Äußerungen Uhlands über Volkspoesie, auch wo sie in allgemeinerer Form auftreten, anknüpfen, durchgängig die deutsche Sagenpoesie ist, so sind die im folgenden dargestellten Anschauungen naturgemäß durch deren Art und Entwickelung bestimmt. Andrerseits aber hat Uhland auch zahlreich gleiche oder ähnliche Erscheinungen bei andern Völkern zur Erläuterung und Ergänzung herbeigezogen, so daß das Ganze nicht nur eine willkürliche Verallgemeinerung eines einzelnen Falles darstellt.

Die Mythen haben zum Gegenstand die Schicksale und Kämpfe der Götter, zu deren Gestalten die Phantasie die Kräfte der Natur verdichtet; die Heldensage schildert demgegenüber das Leben der Menschen, wie es von der Zeit mit ihren großen Völkerbewegungen dargeboten wird und dem Geiste des Volkes als Ideal vorschwebt. Eines von beiden, Mythus oder Heldensage, auf das andere zurückzuführen, indem man die Göttersage als ein ins Mythische gesteigertes Heldenepos oder die Heldensage als eine rationalistisch ins Irdische umgedeutete Mythologie auffaßt, hält Uhland im ganzen für unstatthaft, wenn er auch an einzelnen Punkten eine derartige Vermischung anerkennt. Als allgemeinen Grundsatz vertritt er die Ansicht, wonach Götter- und Heldensage unterschieden werden müssen: „Götterwelt und Menschenleben zusammen bilden das Ganze einer mythischen Weltanschauung“ [13]), ihre Gleichstellung reduziert sich „auf eine allerdings notwendige Verbindung und Übereinstimmung beider.“ [14])

Daneben stehen Ballade und Märchen nicht auf gleicher Stufe. Für beide liegt das Kennzeichen nicht eigentlich im Gegenstand der Darstellung: die Ballade charakterisiert sich als kürzeres episch-lyrisches

---

[13]) Schriften VII S. 529.

[14]) Ebenda S. 530.

Gedicht, das Hauptmerkmal des Märchens ist freies, fast willkürliches Spiel der Einbildungskraft. Bilden Götter- und Heldensage, welch letztere hier wie gewöhnlich bei Uhland in ihrer zu Epen und Zyklen zusammengeschlossenen Gestalt gemeint ist, den eigentlichen Bestand der mythischen Weltanschauung, so ist die Ballade die Form, welche jener Zusammenfassung zu größeren Verbänden vorausgeht und in die letztere sich dann vielfach wieder auflösen; das Märchen entsteht, wenn die Phantasie sich der durch Mythus und Heldensage dem Gemüt eingeprägten Gestalten nach deren Erlöschen bemächtigt und aus ihnen in freiem Spiel der Erfindung neue Gebilde erschafft. Ist die Entstehung von Mythus und Heldensage an die Zeiten ursprünglicher Volksdichtung gebunden, so haben Ballade und Märchen zugleich die Bedeutung von Dichtungsarten, die auch im Bereiche der kunstmäßigen Literaturpoesie fortbestehen.

Am schwersten zu umgrenzen ist das Gebiet dessen, was der Begriff des Volksliedes zusammenfaßt. Dieses knüpft in seiner spezielleren Bedeutung an jene durch Zerstückelung größerer Verbände entstandenen Balladen an und behandelt zunächst mit Vorliebe geschichtliche Begebenheiten, andererseits aber wendet es sich unter Aufgabe der epischen Bestandteile dem rein lyrischen Gebiete zu. Auch das Volkslied ist in seiner Entstehung nicht unbedingt an eine bestimmte Periode gebunden. Jedes Lied, das im Sinne des Volkes, aus seiner Stimmung und seinem tiefsten Gemüt heraus, frei von rein persönlich-individuellen Zügen gedichtet ist, kann — wenigstens im weiteren Sinne — Volkslied heißen, wenn sich zu dieser Art des Inhalts einfache Form und Melodie gesellen und es durch weite Verbreitung Eigentum des ganzen Volkes wird.

a.

Mythus.

„Der Drang des menschlichen Geistes, sich mittelst der ihm eingeborenen Vermögen der Außenwelt zu bemächtigen, ist in philosophischen Zeitaltern vorzugsweise durch die Reflexion, in poetischen durch die Einbildungskraft tätig. Wie die Natur selbst ihre Spiegel

hat, im Wasser und in der Luft (und im Auge des Menschen), so will auch die Dichterseele von den äußeren Dingen ein Gegenbild innerlich hervorbringen, und diese Aneignung für sich schon ist ein geistiger Genuß, der sich auch andern Betrachtern des Bildes mitteilt. Gewinnt ja doch das Bekannteste in irgend einer Widerspieglung den Reiz des Fabelhaften und stammen wohl eben daher die Wunder des Zauberspiegels. Das Innere des Menschen aber strahlt nichts zurück, ohne es mit seinem eigenen Leben, seinem Sinnen und Empfinden getränkt und damit mehr oder weniger umgeschaffen zu haben. So tauchen aus dem Borne der Phantasie die Kräfte und Erscheinungen der unpersönlichen Natur als Personen und Taten in menschlicher Weise wieder auf." [15]) Damit haben wir das Wesen der Mythenbildung. Diese ist vor allem Personifikation, zunächst der Natur, dann aber im weiteren Fortgange auch geistiger Fähigkeiten und Kräfte. Zur ersteren Art rechnet Uhland den Mythus von Thor, zur zweiten den von Odin. Drastisch veranschaulicht er, wie die Gegenstände der Natur persönliches Leben in der Phantasie annehmen [16]): „Das Auge des Nordländers (aber) heftete sich auf das Gebirg, bis die beschneiten Felstürme menschliche Geberde annahmen und der Eis- oder Steinriese schweren Trittes herangewandelt kam; es versenkte sich in den Glanz der Frühlingsflur oder des Sommerfeldes, bis Freija mit dem leuchtenden Halsschmuck oder Sif mit dem wallenden Goldhaar hervortrat."

Diese Art der Entstehung der Mythen durch Personifikation, durch Beseelung der Natur, des Unpersönlichen, bringt es mit sich, daß sie neben ihrem unmittelbar anschaulichen noch sinnbildlichen Charakter tragen, daß sie einer Deutung bedürfen, um in ihrem tiefsten Sinn verstanden zu werden. Jedoch darf diese Deutung nicht zu allegoristischer Auslegung aller Einzelheiten werden. Das hieße, den Anteil der Phantasie an ihrer Hervorbringung verkennen; denn jene von der Einbildungskraft geschaffenen Naturwesen, „einmal ins Leben gerufen, traten nun auch unter sich, jedes nach seinem persönlichen Charakter, in Handlung, und so dichteten sich jene mannigfachen Na-

---

[15]) Schriften VI S. 9.
[16]) Schriften VII S. 352.

turmythen der Edda, deren Sinn wir niemals durch philosophische Abstraktion, sondern nur wieder mit demselben naturbelebenden Blicke erreichen werden, der ihnen das Dasein gab“ [17]). Die wahrhaft poetische Art der Mythen offenbart sich darin, daß ihre Gestalten und Begebenheiten auch unmittelbar das Gemüt ansprechen und lebendig im Gedächtnis haften. Dies beruht eben darauf, daß sie nicht entstanden, indem zu einem gegebenen Vorgang der Verstand ein Bild zur Einkleidung suchte, sondern Bild und Gegenstand gleichzeitig und ungetrennt vor die Phantasie des Beschauers trat. Er war sich nicht bewußt, zu allegorisieren, sondern er sprach das, was sein Gemüt ergriff, in der ihm allein geläufigen Sprache, derjenigen poetischer Personifikation aus. Des Mythus' Verdienst beruht darin, „daß er das naturgeschichtliche Faktum in einer Reihe belebter Gestalten, in einer episch bewegten Handlung, darzustellen weiß. Es ist der poetische Gesichtspunkt, . . . der uns zum volleren Verständnis dieser Sagen leiten muß. Sie sind in ihren Grundzügen allegorisch, auch die Bilder haben bis auf einen gewissen Grad diese Eigenschaft; aber ohne daß sich eine bestimmte Grenzscheide ziehen ließe, beginnen sie ihr selbständiges Leben zu entwickeln und den allegorischen Umriß mit freien Schöpfungen auszufüllen. . . . Erkennen wir in dieser ganzen Mythenwelt nicht die frei waltende Kraft der Phantasie, so entgeht uns ihr Bestes und Eigentümlichstes, und übrig bleibt uns als Frucht alles aufgewendeten Scharfsinns nichts, als der Bodensatz naturgeschichtlicher Binsenwahrheiten und zweifelhafter Philosopheme, die für unsre Zeit durchaus keinen spekulativen Wert haben können.“ [18])

Was aber war es im tiefsten Grunde, was die Menschen jener Urzeit unwillkürlich und unbewußt zur Personifikation der Natur, zur mythischen Auffassung trieb? Es war das kindliche Staunen über die Vorgänge, die so tief in das Leben der Menschen fördernd oder hemmend eingriffen und die sie mit frischen Sinnen beobachteten, ohne doch ihren Zusammenhang enträtseln zu können. „Die mangelnde Kenntnis der Gesetze und Ursachen wird durch die Phantasie ersetzt, und das Wirken der Elemente gestaltet sich nach der Weise der mensch-

---

[17]) Schriften VII S. 352 f.

[18]) Schriften VII S. 38.

lichen Natur.“ [19]) Damit ist es wohl dem Gemüte näher gebracht, aber eigentlich erklärt ist es nicht. Es behält den Charakter des Geheimnisvollen, nicht Vorauszubestimmenden, das sich zwar freundlich und treu erweist, oft aber auch tückisch lauert.

Diese Doppelseitigkeit spricht sich zunächst in der allgemeinsten und eben darum wohl ursprünglichsten Art der Naturpersonifikation aus, dem Elben- und Riesenwesen. Ist in den Riesen ausschließlich die zerstörende, feindliche, finstere Seite der Naturgewalten verkörpert, so trägt das Reich der Elben jenen Gegensatz in sich: sie sind teils heitere, freundliche Lichtelben, teils finstere, tückische Schwarzelben. Und wie der Glaube an diese naturbelebenden luftigen Wesen den Anfang der Mythenbildung bezeichnet, so erhält er sich andererseits am längsten, wenn auch der auf ihm aufgebaute eigentliche Götterglaube schon verdrängt ist. „Wenn man erwägt, wie dieses Geisterreich in übereinstimmenden Hauptzügen bei Völkern verschiedenen Stammes und sonst auch bedeutend verschiedener Glaubenslehre sich ausgebreitet hat, so erkennt man in ihm das ursprünglichste und allgemeinste Element der mythischen Naturanschauung, aus dem dann erst die eigentümlichen Göttergestalten jeder besondern Mythologie aufgetaucht sind. Wurden diese durch die Herrschaft einer neuen Lehre zerstört, so trat die Auflösung in jenes freiere Element wieder ein. Die luftigen Elementargeister schlüpften den exorzisierenden Bekehrern zwischen den Fingern durch, und sie werden auch nicht weichen, solange die Völker noch mit einiger Einbildungskraft die Natur anschauen, deren wunderbares Leben sie umgibt.“ [20])

Die ursprüngliche Stellung des Menschen zu den von ihm geschaffenen Götterwesen in der Natur denkt sich Uhland teils als Glauben an ihr wirkliches Vorhandensein, teils als Bewußtsein der allegorischen Art dieser Gebilde. „In den Mythen des germanischen Altertums, wie bei andern Völkern, sind die Erscheinungen und Kräfte der Natur als persönliche Wesen aufgefaßt und dargestellt. Diese Auffassung ist zwiefacher Art: sie beruht einerseits in dem Glauben an das dämonische Leben der persönlich genommenen

---

[19]) Schriften VII S. 394.
[20]) Schriften VII S. 382.

Naturgewalten, andrerseits in bewußter Allegorie. Beiderlei Weisen laufen vielfach ineinander, vermittelt sind sie durch die freie dichterische Tätigkeit, welche die geglaubten Götterwesen wie die gestalteten Begriffe, Mythen bildend, in Handlung bringt." [21])

Sobald die Mythen eine feste Gestalt gewonnen haben, bilden sie den Gegenstand einer Art von Wissenschaft, d. h. die ursprünglichste Wissenschaft ist Kenntnis der Göttersage. Die Form, in der sie als solche auftritt, sind vor allem Wett- und Rätsellieder, sowie die auf einen praktischen Erfolg gerichteten Beschwörungen von Göttern oder von Geistern Abgeschiedener. „Nun kennt (aber) das Altertum keine andere Wissenschaft, als die im Liede spricht, namentlich in Liedern der Beschwörung, der Wett- und Rätselfrage, darin besonders weitgereiste Wanderer, prüfend und selbstgeprüft, verkehren." [22]) Die Lieder der Beschwörung weisen wieder auf den gemeinsamen Quell aller Mythologie hin: Der unbekannte Kausalzusammenhang der Geschehnisse wird durch freie Schöpfung der Phantasie ersetzt, und die Formel dafür soll dann umgekehrt dazu dienen, auf das Geschehen einen Einfluß zu üben. „Aller Zauberglaube beruht auf dem Gefühle der Abhängigkeit von Kräften, deren Wirken ein unbegriffenes ist und eben darum auch für ein grenzenloses angesehen werden kann. Wo noch nicht der forschende Geist erwacht ist, der die wirkenden Kräfte nach innen auf ihr letztes, nicht weiter erklärbares Gesetz zurückzuführen strebt, da wird nach außen eine Formel gesucht, welche, die Sinne treffend, unmittelbar das Geheimnis in sich schließt. Solche sinnliche Formeln sind die Runen, als magische Buchstaben und Gesänge." [23]) —

Bedeutet schon der oben angedeutete Fortgang von der allgemeinen Naturbelebung zu konkreteren, einzeln hervortretenden Göttergestalten eine Entwickelung nach dem Geistigen hin, sofern in diesen gewisse Komplexe von Erscheinungen zu einer Einheit zusammengefaßt werden, so pflegt die weitere Ausbildung in der Art zu verlaufen, daß neben die Personifikationen von Naturmächten solche von geistigen

---

[21]) Schriften III S. 17.
[22]) Schriften VI S. 210.
[23]) Schriften VII S. 404 f.

Kräften und Erscheinungen treten und diese mehr und mehr in das Gebiet des Sittlichen erhoben werden.

Neben dieser Vergeistigung der Mythen geht jedoch auch eine Änderung in der Art ihrer Hervorbringung her, die eine immer weitere Entfernung von der ursprünglichen poetischen Mythenbildung bedeutet. Ist die Sinnbildlichkeit zuerst unbewußt, indem Bild und Gegenstand gleichzeitig und ungeschieden ans Licht treten, so kommt mit der Zeit auch bewußte Allegorie hinzu; nimmt diese überhand, dann entstehen langgesponnene mythische Erzählungen, die nicht mehr unmittelbar das Gemüt bewegen, sondern deren einzige Bedeutung in ihrem für uns natürlich vielfach nicht mehr zu ergründenden allegorischen Sinn liegt. Soll der Entstehung derartiger Fabeln nicht jedes Mitwirken poetischer Kräfte abgesprochen werden, so ist dies nur dadurch zu vermeiden, daß man sie nicht als in einem einmaligen Akt entstanden, sondern als das Ergebnis einer langsamen Entwickelung auffaßt. Eine weitere Stufe der Entartung des Mythus ist dann die Erstarrung der bildlichen Ausdrücke zu stereotypen Formeln, bis schließlich die Mythologie, soweit sie nicht verschwindet, zu sinnlosem Aberglauben und unverstandenem Formelwesen wird.

b.

Heldensage.

Enger noch als Uhlands Auffassung der Mythologie knüpfen seine Darlegungen über Heldensage an die Denkmäler germanischer Poesie an. Wie für jene die Edda, so bildet für diese hauptsächlich das Nibelungenlied die Grundlage. —

Während in der Göttersage sich das Wirken der über den Menschen waltenden Mächte widerspiegelt, bildet den Inhalt der Heldensage das Leben der Menschen selbst mit allen seinen Beziehungen und Tätigkeiten, Gedanken und Gefühlen. Sie stellt dar, was gut und edel am Menschen ist, sie zeigt, was ihn schlecht und gemein macht, sie führt seine Kämpfe mit den Ungetümen der Natur, seine Kämpfe mit Feinden, schließlich die innersten Kämpfe zwischen widerstreitenden Gefühlen vor. Und indem die ganze Sage aus dem gemeinsamen

dichterischen Schaffen aller Stände und Klassen des Volkes hervorgeht, wird sie zu einem Abbild dessen, was diesem Volke als Ideal gesunden, tüchtigen, edlen Lebens vorschwebt. Eben hieraus erklärt es sich, daß sich die Heldensage durch wechselnde Geschlechter und Jahrhunderte hindurch in mündlicher Überlieferung lebendig fortpflanzen und immer von neuem die Gemüter ergreifen konnte, daß man in Deutschland selbst zu einer Zeit, die sich übermächtig ausländischen Stoffen und kunstmäßiger Dichtung zugewandt hatte, doch jene altertümlichen Überlieferungen der Zusammenfassung in ausgedehnten Dichtwerken und der Niederschrift für wert achtete, daß sie selbst noch auf uns ihren Eindruck nicht verfehlen.

Von der Entwickelung der Heldensage gilt vor allem das, was Uhland über das Verhältnis zwischen der Tätigkeit des Einzelnen und der des Volksganzen in der Volksdichtung sagt [24]): „Die Frage nach Dichtern und Verfassern ist auf die Sagenpoesie nicht anwendbar; das allmähliche Wachstum dieser Poesie in mündlicher Überlieferung läßt den Anteil des Einzelnen an ihr nicht unterscheiden, und sie erscheint als Erzeugnis des gemeinsamen Volksgeistes. Werden auch einzelne Sängernamen genannt, so tragen doch diese selbst das Gepräge des Sagenhaften. Erst im Gebrauche der Schrift sondern und befestigen sich Persönlichkeiten und Dichtercharaktere.“ Der allgemeine Typus des Heldenlebens und der Stil der Darstellung ist gegeben. Beiden hat sich das Neue, das der Einzelne hinzubringt, anzupassen. „Die Dichtung geht hier den Gang der Schöpfungsgeschichte“, bemerkt Uhland in den Vorlesungen über altdeutsche Poesie [25]); „erst sind Himmel und Erde geschaffen, bevor diese mit lebenden und webenden Einzelwesen bevölkert wird.“

Was aber gab dem dichtenden Gemüt den Stoff, um individuelle Gestalten und scharf umrissene Charaktere auszubilden, nicht nur nebelhaft verschwommene Bilder eines allgemeinen Heldenideals? Uhland pflegt bei der Analyse der Heldensage drei Bestandteile zu unterscheiden: Mythisches, Geschichtliches, Ethisches. Letzteres bildet den kulturgeschichtlichen Hintergrund, von dem sich die einzelnen Personen

---

[24]) Schriften VII S. 675.

[25]) Schriften I S. 136.

und Handlungen abheben, es umfaßt „alles das, was in der Geschichte als das Allgemeine und Dauernde, als Grund und Erzeugnis der vorübergehenden einzelnen Erscheinungen zu betrachten ist: die Gesinnungen, Sitten, Einrichtungen, das Ganze des öffentlichen und häuslichen Lebens, der geselligen und geistigen Bildung“ [26]). Das Mythische andererseits kann nicht als Bestandteil der ursprünglichen, reinen Heldensage betrachtet werden; es tritt erst da auf, wo die Götterwelt im Absterben begriffen ist und nun Züge, die ursprünglich göttlichen Wesen zukamen, auf die menschlichen Gestalten der Heldensage übertragen werden. Als eigentümlichster Bestandteil bleibt also das Geschichtliche, und über die Art, wie die historischen Beziehungen der Sage entstehen, wie in ihr die geschichtlichen Tatsachen umgestaltet und abgeschliffen werden, finden sich bei Uhland an vielen Stellen übereinstimmende Äußerungen.

Entsprechend dem Wesen der Poesie nur das im Gemüt Empfundene zu gestalten, das Geistige im Sinnlichen, das Allgemeine im Einzelnen darzustellen, ist die Verwertung aller drei genannten Bestandteile derart, „daß das Geschichtliche durch die Poesie vergeistigt, die Glaubensansicht durch sie versinnlicht, das Ethische in Charakteren und Handlung gemütskräftig vergegenwärtigt und belebt“ [27]) erscheint. Was im besonderen die geschichtlichen Anknüpfungen betrifft, so verhält es sich nach Uhlands Auffassung mit ihnen ähnlich wie mit den allegorischen Beziehungen des Mythus: sie sind ohne Zweifel sehr zahlreich vorhanden, dürfen aber auf keinen Fall in allen Einzelheiten gesucht werden. Aus den Zeiten bewegter Geschichte entnimmt die Sage sich ihre Gestalten; sie schleift ihnen das allzu Individuelle ab, wo die Erinnerung an die geschichtlichen Vorgänge abbricht, greift mit freier Schöpfung die Einbildungskraft ergänzend ein. So ist die Volksdichtung in der Sagenbildung nicht an einen einheitlichen Zeitraum gebunden. Aus jeder bewegteren Periode des geschichtlichen Volkslebens greift sie die ihr zusagenden Gestalten oder Ereignisse heraus, um sie zu einheitlichem Zusammenhang frei zu verknüpfen. So ent-

---

[26]) Vorlesung über das Nibelungenlied 1830/31. Tübinger Universitäts-Bibliothek Md. 508.

[27]) Schriften I S. 348.

stehen die mannigfachsten Übertragungen, Verwechslungen, Kombinationen, es findet das statt, was Uhland den „Durchgang der Sage durch die Geschichte" nennt. „Es ergibt sich aus dem Vorgetragenen die Grundansicht, daß die Volkspoesie und ihr größtes Erzeugnis, die Heldensage, weder überhaupt in der Geschichte für sich, noch weniger in irgend einem bestimmten Zeitraume derselben ihre Grundlage haben könne, daß sie aber durch jeden bewegteren Zeitraum der Geschichte einen auf sie selbst einflußreichen Durchgang genommen haben müsse." [28]) Denselben Gedanken spricht Uhland einige Seiten später in folgendem schönen Bild aus [29]): „Die Sage ist ein Lagerfaß voll edeln alten Weines; wann er angesetzt worden, weiß niemand mehr; jeder sonnige Herbst bringt ihm frischen Aufguß, und vom ersten Stoffe ist wohl nichts mehr vorhanden als der immer fortduftende Geist; draußen aber auf den grünen Bergen tränen und blühen die Reben, und wenn sie blühen, gärt es auch innen im Fasse; blutrote Trauben reifen und goldhelle; die Zeiten steigen am Weinberge geschäftig auf und nieder und tragen den neuen Gewinn herzu; indes fließt unten rein und klar der goldene Quell, und die Sänger sind die Schenken, die das duftige Getränk umherbieten."

Es läßt sich denken, daß diese Schenken des Sagenweines in der poetischen Jugendzeit eines Volkes in hohem Ansehen stehen. „In einer Welt, die gänzlich vom Gesange getragen ist, muß der Gesang selbst seine Geltung haben. Je weiter hinauf im Reiche der Lieder und Sagen, je unbedenklicher führen noch Könige und Helden das Saitenspiel, je wirksamer greift der Zauber der Töne in den Gang der Begebenheiten ein." [30]) Wie sehr gerade auch diese Seite Uhland ansprach, zeigt seine mehrfache Darstellung des Sängers und Helden in einer Person.

c.

Ballade.

„Der poetische Trieb, der in der Sagenbildung tätig ist, arbeitet überall darauf hin, das Vereinzelte zu immer weiteren Kreisen lebendig

---

[28]) Schriften I S. 135.
[29]) Ebenda S. 138.
[30]) Schriften I S. 271.

zu verknüpfen." [31]) Daher tritt uns die Heldensage in ausgedehnten Epen entgegen, die sich zu Zyklen zusammenschließen. Diese Verknüpfung verschiedener Bestandteile zu einem einheitlichen Ganzen setzt als Bedingung voraus, daß während der ganzen Periode der Sagenentwickelung im Leben des betreffenden Volkes wesentlich gleichartige Bestrebungen walten, welche das vermittelnde Band für die zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Personen und Ereignisse abgeben. Kam diese Bedeutung in Deutschland vor allem dem Drängen der Völkerwanderung zu, so waren doch ähnliche Verhältnisse auch späterhin nicht unmöglich. Ein Beispiel dafür bietet die Zeit der Ottonen und Salier, in der die Herzog Ernst-Sage ihre Ausbildung fand: diese ganze Periode hindurch bleibt sich gleich auf der einen Seite das Streben des Kaisers nach Zentralisation der Reichsmacht, auf der andern das Streben der Einzelfürsten nach Selbständigkeit und Unabhängigkeit.[32])

Die Annahme einer Verknüpfung zur Einheit setzt das Vorhandensein früherer, selbständiger, kleinerer Sagenlieder voraus. So stellt sich Uhland im Prinzip vollständig auf den Standpunkt Lachmanns, daß auch dem Nibelungenlied solche kleineren Lieder zugrunde liegen. Dagegen stimmt er dessen Ausscheidungsversuch derselben nicht in allen Stücken bei. Er bemerkt gleich bei der zweiten von Lachmann angenommenen „Aventüre", deren Inhalt die Feierlichkeiten bei Siegfrieds Schwertleite gebildet haben sollten [33]): „Der immerfort treibende Kern eines Sagenliedes kann nicht in den Tätigkeiten des häuslichen oder festlichen Lebens, nicht in Schilderungen allgemeiner Sitten und Gebräuche bestehen; bedeutungsvolle Mythen, scharfe Charakterbilder, ergreifende Situationen, Gemütszustände, Leidenschaften, in bewegte Handlung gesetzt, diese sind es, die einem Liede Leben und Dauer geben, die es in den Volksgesang einführen und in ihm erhalten." Mit einem Wort: jene ursprünglichen Lieder waren nicht rein epische Schilderungen, es waren Balladen mit ihrer Mischung

---

[31]) Schriften VII S. 556.

[32]) Schriften V S. 326 f.

[33]) Tübinger Universitäts-Bibliothek Md. 508. Vergl. Lachmann: Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Not, S. 72.

von Epik, Lyrik und Dialog. Dies entspricht vollkommen dem Wesen der Volkspoesie mit ihrer mündlichen Überlieferung und ihrer Vorliebe für die Darstellung kräftiger Tat. Dem mündlichen Vortrag entsprach die geringe Länge solcher Balladen, wie ja auch für die größeren Epen ein abschnittweiser Vortrag anzunehmen ist. Vor allem aber lag dem innersten Wesen des „volkspoetischen“ Zeitalters die Art der Ballade am nächsten. „Der Gesang eines jugendlichen Volkes pflegt nicht Gedanken wie aus leerer Luft hervorspringen zu lassen oder Gefühle in allgemeinen und farblosen Worten auszusprechen. Ein Sichtbares, ein Naturbild, eine Handlung, eine lebende Gestalt muß als Träger der Gedanken und Empfindungen zutage treten. Lyrisches und Episches sind noch ungeschieden, es gibt hier nur eine Art des Dichtens, worin Erzählung, Beschreibung, dramatische Handlung, Erguß des Gefühls, Betrachtung und Lehre zusammenfließen.“ [34]) Wie alle Geisteskräfte in der Poesie, so vereinigen sich alle Dichtungsarten in der Ballade.

So kommt denn Uhland auch in der Erörterung über die Ballade im Stilistikum zu dem Ergebnis, daß sie den begründetsten Anspruch habe, als die ursprünglichste Dichtungsart zu gelten. Der Abschnitt, in dem hier die Entwicklung der Poesie von ihren ersten Anfängen bis zur Ausbildung der einzelnen Dichtarten dargestellt ist, lautet [35]): „Die Lyrik ist nun allerdings die Mutter aller Poesie, sofern wir unter ihr die poetische Grundstimmung, die Anregung des Gemüts verstehen, welche jeder dichterischen Schöpfung, selbst der objektivesten, vorangehen muß. Unternimmt aber diese Stimmung, für sich selbst im Innern fortzuarbeiten und die Darlegung solcher Seelenzustände mittelst des Liedes zu einer besondern Dichtweise auszubilden, so gehört sie längst nicht mehr in die Anfänge der poetischen Kultur eines Volkes.

Auch die innere Stimmung wird vornherein mehr sinnlich gestaltend sich äußern und so in der Anschaulichkeit ihrer Erzeugnisse die andre Ansicht zu rechtfertigen scheinen, nach welcher die epische Form voranzustellen ist. Das Wahre liegt jedoch nach meinem Da-

---

[34]) Schriften V S. 119.
[35]) Stilist. S. 66 ff.

fürhalten darin, daß die Empfindung und die gestaltende Phantasie noch ungetrennt und unbewußt zusammenwirken.

Wie in den jugendlichen Zeitaltern, in welchen die Poesie ihre größte Gewalt ausübt und die vorherrschende geistige Tätigkeit ausmacht, sich überhaupt eine gewisse Ungeschiedenheit der Geisteskräfte offenbart, so erwächst auch in der Poesie selbst erst der ungeteilte Stamm, bevor er sich in seine Äste spaltet und diese, wieder stammartig, ihre Zweige ausspreiten. Ein Zustand der Möglichkeit aller besondern Entwicklungen geht diesen selbst voraus. Das Gedicht dieses ursprünglichen Zustandes der Poesie ist die Ballade, eben vermöge des in ihr bemerkten Zusammenseins der verschiedenen Dichtformen. Ein solches Zusammensein ist aber auch nur für den geringern Umfang poetischer Bildungen gegeben, den schon die Bestimmung derselben für den lebendigen Volksgesang mit sich bringt. Je weiter der Umfang der Gedichte sich ausdehnt, je mehr auch die einzelnen Gesänge nur Teile eines größeren Ganzen ausmachen, um so entschiedener werden die besondern Formen sich entfalten. Die Lyrik, die Gemütsbewegung, kann in der Art, wie sie in einer Ballade austönt, nicht für längere Heldengesänge ausdauern, sie muß hier zurücktreten und der ruhigern Gestaltung, dem epischen Elemente, Raum geben. Das Epos verfolgt nun selbständig seine Bahn, und wir fanden es in einer der letzten Stunden bis zu der künstlichen Spaltung in ernsthaftes und komisches fortgeschritten. Aber auch die Lyrik sucht sich ihren eigenen Weg. Sie muß, während das Epos längst in breiten Strömen fließt, noch immer unterirdisch quellen und ringen. An dem deutschen Minnesange, von dem uns heut einige Proben gegeben worden, würde sich vollkommen genetisch die allmähliche Ablösung der Lyrik von der Balladendichtung nachweisen lassen. All dieser tausendstimmige Minnesang beruht auf e i n e r Ballade von der Liebe im Frühling, oder vielmehr auf dem mannigfach ausgeprägten Typus einer solchen. Aber die Naturbilder, die äußere Handlung, ohne die in früherer Zeit die Gemütsstimmung keine Worte hat, treten mehr und mehr zurück, sie werden nur noch zum blumigen Rahmen, zur herkömmlichen Formel, sie werden selbst ganz abgeworfen, und aus dem tieferen Gemüte einzelner Sänger bricht, fast farblos, zu einem eigentümlichen Leben gereift, die lautere Seele hervor. Das dramatische Element bleibt

zunächst noch in den andern eingeschlossen. Aber es dringt im epischen heran, indem es die äußere Handlung immer mehr zur innern durchbildet, und wir sehen z. B. im Nibelungenliede, namentlich in der Abenteure von Rüdigers Tode, diese Durchbildung nahezu soweit vollendet, als es ohne das materielle Vorhandensein einer Bühne überhaupt möglich ist. Indessen tritt auch das innere Leben der Lyrik nicht bloß in Wechsel- oder Gesprächsliedern in Handlung, sondern sie arbeitet auch dem im Epos sich regenden dramatischen Element mächtig entgegen, indem sie die Tiefen der Gemütswelt ergründet und erschließt." —

Wie die Entstehung ursprünglicher Balladen heroischen und mythischen Inhalts, so fällt auch ihre Entwickelung zu größeren Gebilden mit Hereinziehung verwandter Stoffe, ohne daß jedoch die Möglichkeit des mündlichen Vortrags aufgehoben würde, in die Zeit des blühenden Volksgesangs. Aber auf dieser Stufe bleibt die Entwickelung nicht stehen. Das Zeitalter der Literatur bringt auf der einen Seite zwar weitere Zusammenfassung des Getrennten in der Schrift, andererseits aber auch wiederum Spaltung in kürzere balladenartige Lieder. Diese sind kenntlich und von jenen ursprünglichen zu unterscheiden dadurch, daß sie infolge der Art ihrer Entstehung einen zerrissenen, sprunghaften Charakter tragen. „Ob aber kleinere Sagenlieder aus größeren Dichtungen zusammengezogen oder noch im Zustande der Grundtypen begriffen seien, kann aus ihrer mehreren oder minderen lyrischen Wärme entnommen werden. Es ist ein Unterschied zwischen der poetischen Weise, welche nur dadurch, daß sie keiner Übergänge bedarf, abgerissen scheint, und zwischen der Zerrissenheit, die eine Folge des aufgelösten, nicht mehr verstandenen Zusammenhangs ist." [36])

„Im Zustande der Grundtypen" sind vor allem die nichtzyklischen Sagen erhalten, welche, an eine einzelne Person oder eine bestimmte Örtlichkeit anknüpfend, nicht mehr in den Zusammenhang größerer Verbände einbezogen wurden und daher auf der Stufe des einzelnen Sagenliedes stehen blieben. „Sie bilden den Übergang vom Epos zur Geschichte. Die ältesten unter ihnen atmen noch den Geist der

[36]) Schriften I S. 404.

epischen Dichtung und gestatten selbst Anknüpfungen an die größere Heldensage. Die spätern nehmen immer mehr entweder das Gepräge willkürlicher Erfindung oder umgekehrt einen geschichtlichen Charakter an, eine Sonderung von Elementen, die im Epos verschmolzen sind. Öfters finden wir sie auch als einzelne von Poesie getränkte Stellen in den Reimchroniken. Unter diesen selbst haben die früheren mehr sagenhafte Bestandteile als die späteren; und zuletzt reift die eigentliche Geschichtschreibung, die auch die herkömmliche, nun nichts mehr bedeutende, poetische Form abwirft." [37]) —

Neben der bisher erörterten historischen Bedeutung der Ballade kommt ihr jedoch noch die Stellung einer besonderen Dichtart auch in der Kunstpoesie zu. Auch diesen Punkt erörtert Uhland in der Abhandlung über die Ballade im Stilistikum, und so lassen wir ihn auch hierüber sich selbst äußern [38]): „Das Einfachste scheint mir, wenn wir die fortwährende Geltung der Ballade in ihrem ursprünglichen Wesen, in eben dem suchen, was auch in jenem frühern Zeitalter ihre Lebenskraft, ihren natürlichen Bestand ausmachte: in der Konzentrierung der poetischen Elemente. Nicht als ob es einen besondern Wert hätte, die verschiedenen Formen der Poesie durcheinanderspielen zu sehen. In formeller Hinsicht müßte man gerade in der reinen Ausscheidung der Dichtarten die schönste Befriedigung finden. Aber die verschiedenen Formen sind Wirkung und Ausdruck verschiedener Geistestätigkeiten, und das harmonische Zusammenwirken von diesen ist es, was auch in geringem Raume poetische Fülle gewähren kann. Ja, es scheint, als könnte ein solches poetisches Zusammenwirken auch wirklich nur innerhalb eines beschränkteren Umfangs ungetrübt stattfinden. Gemütsstimmung, Empfindung, in Lebensbildern, in Gestalt und Handlung sich ausprägend; Anschauungen, Bilder des Lebens und der Phantasie, vom Gefühl durchdrungen; Klang und Farbe, Seele und Gestalt, inneres und äußeres Leben innigst verschmolzen; eine Verschmelzung, die eben das Merkmal der echten, alten oder neuen Ballade ausmacht, wird nicht leicht für eine längere Dauer anhalten. Bei größeren Ausführungen wird das Subjektive der Lyrik

---

[37]) Schriften I S. 457.
[38]) Stilist. S. 69 ff.

zurücktreten und die epische oder dramatische Objektivität sich selbständig herausstellen. Die Ballade selbst wird um so sicherer ihre eigentümliche Wirkung üben, je weniger sie ausmalt, je weniger sie über die wesentlichen Züge der Anschauung, Situation oder Handlung, die den Empfindungen zum Träger dienen soll, hinausgeht. Nur darin darf sie nicht sparsam sein, was ihr die musikalische Bewegung gibt. Darum findet man auch die besten alten Balladen häufig in den Hauptzügen gedrängt, selbst abgebrochen, dabei aber mit bloß tonanschlagenden Wendungen und refrainartigen Wiederholungen reichlich bedacht.

Wenn durch das Bisherige der Ballade eine allgemeinere, nicht bloß antiquarische Geltung zu vindizieren versucht wurde, so soll damit nicht behauptet werden, daß sie zu den höchsten Leistungen im Gebiete der Poesie gehöre. Es liegt am Tage, daß im Drama und in der lyrischen Didaktik unsrer Zeit sich ein viel höherer Aufschwung des Geistes, eine viel reichere Ideenfülle offenbaren könne, als in einer schlichten Ballade. Aber gerade bei vorherrschenden Richtungen, welche über die Aufgabe der Poesie, als solcher, hinausgehen, mag es nützlich sein, eine Dichtart zur Seite zu haben, auf die kein anderer als der dichterische Maßstab anwendbar ist und welche sonach wenigstens die Dienste einer poetischen Stimmgabel leisten kann. Eine Ballade wie „der König von Thule“ ist gar nichts, wenn sie nicht Poesie ist, ist sie daher überhaupt etwas, so muß sie auch ganz nur Poesie sein. Manche in der Überlieferung vielleicht verkümmerte alte Balladen haben in mir das Gefühl erweckt, als hätte ich nur hier erst den reinsten, eigensten Klang der Poesie vernommen. Es gibt feine Metalle, edle Gesteine, die man nur in kleinen Stücken findet; von solcher Art scheinen mir die echten Balladen zu sein. Ja, es möchte sich fragen, ob nicht die kleine Probe lauterer Poesie, gehörig erkannt, uns größere Funde ahnen lasse; ob nicht darauf hingearbeitet werden sollte, die ganze große Masse der Poesie von aller erdigen, klanglosen Beimischung zu läutern; ob wir nicht den Dichter noch zu erwarten haben, der uns durchaus jene reinen und vollen Akkorde vernehmen lassen wird, die wir nur in den erlesensten Stellen der bisher gekannten Dichtwerke angeschlagen fanden.“

Ein seltsamer Widerspruch zeigt sich in dem letzten Absatz der

zitierten Ausführungen, wo Uhland versucht, die bevorzugte Stellung der Ballade, die sich aus der ganzen Untersuchung ergeben hat, zugunsten des Dramas und der lyrischen Didaktik auf Grund des höheren Geistesschwungs und der reicheren Ideenfülle dieser Gattungen zu modifizieren. Aber von seinem Standpunkt aus ist Ideenfülle nicht ohne weiteres ein Vorzug der Poesie, jedenfalls nicht der Reichtum an philosophischen Ideen, an den bei der lyrischen Didaktik doch wohl in erster Linie gedacht ist. Im allgemeinen geht er von dem rein poetischen Gesichtspunkt aus, der ihn in Schillers philosophischen Gedichten nicht wegen, sondern trotz ihrer Ideenfülle hohe Poesie erkennen läßt. Dieser Gesichtspunkt macht sich denn auch hier sofort wieder geltend. Nachdem eben noch der Ballade die bescheidene Rolle einer poetischen Stimmgabel zugewiesen worden ist, wird sie sofort wieder mit uneingeschränktem Lob als reinste Poesie erhoben, die Läuterung der überlieferten Edelsteine dieser Art von aller erdigen Beimischung gewünscht und nach dem Dichter ausgespäht, der die eigensten Klänge der Poesie, wie sie in den vorzüglichsten Balladen auftreten, in vollen Akkorden erklingen lasse.

Wir stehen hier an einem Punkt, wo Uhland mit Bewußtsein der vollen Konsequenz seiner poetischen Anschauung auszuweichen sucht. Zwei Gründe mögen ihn dazu veranlaßt haben. Einmal die Gefahr, gerade hier als Herold seiner eigenen Dichtergröße zu erscheinen, wenn er in der Ballade zugleich die ursprünglichste, reinste und höchste Form der Poesie verherrlichte. Auf der andern Seite war er viel zu wenig Systematiker, als daß er auf Grund einer doch stets zeitlich und individuell bedingten Theorie Konsequenzen gezogen hätte, denen das natürliche Empfinden widersprach. Seine Anschauung, zum ausschließlichen, objektiven Prinzip erhoben, ließ für Schillers philosophische Didaktik im Reiche der Poesie keinen Raum. An manchen Stellen, namentlich in der Kritik Schoders, ist Uhland nahe daran, diese Folgerung zu ziehen. Er bemerkt dort [39]) im Hinblick darauf, daß gerade die philosophische Richtung der Schillerschen Poesie besonders viele Nachahmer gefunden: „Warum bedenkt man denn ewig nicht die so einfache und wahre Lehre, daß an großen

---

[39]) Kritik Schoders S. 2.

Geistern nicht ihre Fehler groß sind!“ Meistens aber vermeidet er diesen Schritt und zahlt damit der allgemeinen Bewunderung Schillers seinen Tribut. Und auch dazu gab ihm immerhin seine „Poetik“ ein gewisses Recht, wenn er, wie oben bei dem Gedicht „die drei Worte“, auf das innerste Wesen der Poesie zurückging, daß sie Sprache des Herzens sein und als solche das Gemüt ergreifen solle. Sieht man aber von den Bedenken, die Uhlands Äußerungen über diesen Punkt einschränken, ab und stellt sich auf den rein poetischen Standpunkt, der gewiß seine Berechtigung hat, so kann man in der Tat von seinen episch-lyrischen Gedichten sagen, daß „hierin, im ganzen und wenn man nicht auf die Bedeutsamkeit des Inhalts, sondern auf die Vollendung des epischen Stils sieht, vielleicht auch von unsern größten Dichtern ihm keiner gleichkommt“ [40]).

d.

Märchen.

Während die Ballade als Vorstufe oder Auflösung mit Mythus und Heldensage in Verbindung steht, ist im Märchen, soweit es ebenfalls an jene anknüpft, nur ein Produkt der Auflösung zu sehen. Es unterscheidet sich dabei vom Sagenliede weniger durch die gewöhnlich prosaische Form, als vielmehr durch die losere Art des Zusammenhangs mit jenen Urformen des Volksgesangs: es bewahrt nur Trümmer derselben, die es in selbständigem Spiel schaffender Einbildungskraft zu Trägern neuer, vielverschlungener, phantastischer Gebilde macht. Die Zustimmung zu dieser Auffassung der Brüder Grimm tritt überall in Uhlands Schriften deutlich hervor. Nur scheinbar kann dem die überdies völlig zusammenhanglos dastehende Bemerkung am Schluß des achten Bandes der Schriften widersprechen [41]): „Die Mythologie ist reich, aber so reich ist sie nicht, daß sich aus ihrem Gebröckel eine Märchenwelt erzeugen könnte.“ Offenbar war dieser Satz gegen eine äußerlich-mechanische Vorstellung der Märchenent-

---

[40]) H. Fischer: Ludwig Uhland. Allg. deutsche Biogr. Band 39 S. 153.
[41]) Schriften VIII S. 620.

stehung aus den Mythen gerichtet, die Uhland hier ebenso entschieden ablehnt wie bei der Aufnahme geschichtlicher Elemente in die Heldensage, und sollte nur dazu dienen, die weitgehende selbständige Wirksamkeit der Phantasie bei diesem Vorgang zu betonen. Andernfalls müßten wir annehmen, Uhlands Auffassung des Märchens habe sich in diesem Punkt in seinen späteren Jahren in ihr Gegenteil verkehrt. Doch ist die erste Erklärung jenes Ausspruchs wohl möglich; denn viele andere Stellen heben mit besonderem Nachdruck hervor, daß zwei Momente in der geschichtlichen Entstehung des Märchens zusammenwirken: Anknüpfung an die Überreste der Mythologie auf der einen Seite, freie dichterische Schöpfung auf der andern. So auch die Besprechung des Märchens im Stilistikum [42]: „Schon in seiner geschichtlichen Erscheinung (aber) bietet dasselbe eine zweifache Weise der Betrachtung dar. Einerseits können die alt überlieferten Volksmärchen als Auflösungen, als fragmentarische Überreste solcher Mythen und Sagen betrachtet werden, deren ursprüngliche Bedeutung verloren und deren größerer Zusammenhang zerstört ist. Nicht bloß spricht hiefür das Ergebnis der allgemeinen Sagengeschichte, daß bei Völkern und in Zeiten, wo Götter- und Heldensage in vollern und festern Gestaltungen vorhanden sind, die eigentliche Märchendichtung viel sparsamer entwickelt erscheint als da, wo Mythus und Epos in jener Klarheit und Fülle längst erloschen sind, sondern es lassen sich auch wirklich in manchen der gangbaren Märchen bestimmte Spuren der in ihnen aufgelösten mythischen oder heroischen Sagen nachweisen." . . .

„Anderseits jedoch ist gleichfalls nicht zu verkennen, daß die auf uns gekommenen Märchen nicht zunächst den Eindruck der Entstellung und verlorenen Bedeutung einstiger Sagenpoesie machen, sondern daß sie eben in ihrem freieren Spiel eine eigentümliche Geltung ansprechen und solche auch im poetischen Gemüt und in der Kinderseele nicht verfehlen, wie sie denn auch, (wieder) nach den Worten der Brüder Grimm, noch immer erzählt werden, „damit in ihrem reinen und milden Lichte die ersten Gedanken und Kräfte des Herzens aufwachen und wachsen"." Gerade hierin offenbart sich wie bei den Mythen so

[42]) Stilist. S. 77 f.

auch bei den Märchen der wahrhaft poetische Charakter, daß sie auch unabhängig von der tieferen Bedeutung sich dem empfindenden Gemüte als Ganzes darstellen, es anregen und befriedigen. Und dort wie hier beruht dieser Erfolg darauf, daß lebendige Einbildungskraft die Schöpferin ist. Ist ja doch gerade das Märchen die Dichtart, die wesentlich im freien Spiel der Phantasie ihr Charakteristikum hat. Und wie Gemüt und Phantasie die beherrschenden Mächte im Jugendleben des Volkes bilden, so ist das Märchen vor allen die Dichtweise für das Gemüt des Kindes. —

Auch das Märchen lebt, wie die Ballade, in der Kunstpoesie fort, und hier tritt uns das, was wir in seiner geschichtlichen Entstehung als die beiden zusammenwirkenden Momente beobachtet haben, als doppelte Richtung der Märchendichtung entgegen: „Dieselbe doppelte Richtung (aber), die wir bei den alten Märchen geschichtlich bemerken konnten, kehrt auch in der neueren Märchendichtung, nur unter andern Formen, praktisch wieder. Wir sehen diese neuere Dichtung bald mehr der allegorischen Bedeutung, bald mehr dem freien Phantasiespiele zugewandt, sie will bald mehr eine Wahrheit in der Hülle der Dichtung, bald eben nur die reine Dichtung geben, sie will in ihren wunderbaren Bildern bald einen Gedanken, bald einen Gemütseindruck, eine Ahnung aus der Natur oder Geisterwelt zum Ausdruck bringen.“ [43]) Nach Uhlands ganzer Auffassung der Poesie werden wir erwarten, daß er der letzteren Art den höheren dichterischen Wert zuerkennen wird, ohne jedoch völlig willkürlicher Phantasterei das Wort zu reden. Diesen Standpunkt finden wir denn auch gleich darauf mit folgenden Worten vertreten [44]): „Jede der angegebenen beiden Hauptrichtungen, die wir als die allegorische und die phantastische bezeichnen, hat ihre besondre Klippe. Die erstere kann leicht zu schwerfällig, trocken und begriffsmäßig werden, und die Poesieprobe wird hier die sein, ob die Bilder, schon für sich betrachtet und ohne Beziehung auf die inwohnende Idee, farbenhell und lebendig hervortreten. Die phantastische Richtung dagegen, zu einseitig verfolgt, wird den unangenehmen Eindruck der Willkür und das Gefühl der innern Leerheit zurücklassen. Ihr ist, wenn sie sich auch nicht mit

[43]) Stilist. S. 79 f.
[44]) Ebenda S. 80 f.

greifbaren Gedanken betrachten will und soll, doch anzuraten, daß sie sich der Wirklichkeit nicht gänzlich entäußre, sondern ihre duftigen Gewebe an einem festern Bestandteil anknüpfe, wie wir denn auch die besten alten Volksmärchen von den einfachsten Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens ausgehen und von da erst in die schönen Wildnisse des Wunderbaren sich verirren sehen, während manche neuere Märchen das Zauberhafte, als ihren einzigen Bestand, allzu dicht aufzutragen sich genötigt fanden."

e.

Volkslied.

Die bisher besprochenen vier Formen und zugleich Stufen der Volkspoesie, Mythus, Heldensage, Ballade, Märchen, treten im Leben eines Volkes natürlich nicht schematisch getrennt und in strenger zeitlicher Aufeinanderfolge auf. Wie die verschiedene Gestaltung der Lebensverhältnisse bei den einzelnen Völkern auch die Entwickelung der Poesie beeinflußt, so wirken auch im einzelnen Volke so viele Momente gleichzeitig in den mannigfaltigsten Richtungen, daß auch der Spiegel des Volkslebens und -gemüts, die Volksdichtung, niemals zu toter Einförmigkeit erstarren kann. Auch wenn die bedeutenderen Balladen sich schon zum Ganzen der Mythologie und der Heldensage zusammengefügt haben, bleiben sie doch in dieser mehr ideellen Einheit auch als einzelne Gedichte, namentlich für den Vortrag, weiterbestehen, und der poetische Trieb, neue zu schaffen, hat damit nicht aufgehört. Mythus und Heldensage verweben sich zu einem gesamten Weltbild, sie gehen ineinander über, indem die Helden der Sage immer mehr über das rein Menschliche emporgehoben und mit übernatürlichen, göttlichen Kräften ausgestattet werden, sie zerfließen schließlich im bunten Spiel des Märchens. Aber niemals bedeutet das Auftreten einer neuen Stufe das plötzliche Erlöschen der alten, sondern zunächst ein Nebeneinander beider, bis langsam das Alte vom Neuen in den Hintergrund gedrängt wird und abstirbt, soweit es nicht eben in diesem Neuen fortlebt.

So ist denn auch das Leben all der Elemente und Formen der Volkspoesie, die uns bisher entgegentraten, nicht mit dem Zeitpunkt erloschen, an dem wir jedesmal die geschichtliche Betrachtung ab-

brachen, der mythologischen mit dem Absterben des Götterglaubens oder seinem Zerfließen zum naturbelebenden Elfenglauben, der heroischen mit der Zerstückelung der großen Heldenepen, sondern ihre Bestandteile leben fort in den vielgestaltigen Formen des Volkslieds. Eine vollkommen scharfe Abgrenzung des Gebiets der Volkslieder ist unmöglich. Selbst wenn man allein die weite Verbreitung als Charakteristikum aufstellt, wird es bei unzähligen Liedern fraglich bleiben, ob ihnen die Bezeichnung „Volkslied“ zukommt oder nicht. Aber Uhland begnügt sich nicht mit dem äußerlichen Merkmal der Verbreitung. Er sucht die Ursachen auf, durch welche sie bedingt ist, und findet sie, wie bei aller Volkspoesie, in der Einfachheit der Form, der Allgemeingültigkeit des Inhalts, der Bestimmung für den Gesang. Es ist der volle Begriff der Volkspoesie, wie er bisher entwickelt wurde, den Uhland als Maßstab auch an das Volkslied legt. Auch dieses ist ihm ein Produkt des Volksgeistes.

Im weitesten Sinne kann daher jedes Produkt der Volksdichtung als Volkslied bezeichnet werden, und so wendet in der Tat Uhland diese Bezeichnung ohne Bedenken z. B. auf die dem Volksepos zugrunde liegenden Balladen an. Im engeren Sinne aber heißen Volkslieder alle diejenigen Gebilde der Volkspoesie in kürzerer Liedform, welche dem letzten Zeitraum vor der endgültigen Verdrängung der Volkspoesie durch die Kunstdichtung angehören und nicht mehr zu größeren Verbänden zusammenwuchsen, wenn sie sich auch dem Inhalt nach zu Gruppen zusammenstellen lassen. Sie alle bilden zusammen ein Ganzes, „sofern die einzelnen Bestandteile entweder gleichzeitig und auf gleiche Weise verbreitet waren, oder doch durch eine allgemeine Verwandtschaft des Tones sowie durch viele besondere Berührungen unter sich verbunden sind“ [45]).

Wie das Volkslied seiner Entstehung nach Volkspoesie im Vollsinne der Uhlandschen Auffassung ist, so trägt es auch nach Gestalt und Charakter die wichtigsten Merkmale derselben. Die einzelnen Dichtarten sind zwar hier im allgemeinen nicht mehr so eng verbunden wie in der vollkommenen Ballade, aber sie sind auch noch nicht gänzlich voneinander geschieden, unbewußt nur werden bald mehr erzählende, bald mehr lyrische Töne angeschlagen. „Wie alles natürliche

[45]) Schriften III S. 6.

Wachstum mit einem Zustande der Geschlossenheit, des eingeblätterten Keimes, anhebt, so erscheint auch die jugendliche Volksdichtung nicht nur im Verbande mit den ihr verschwisterten Künsten des Gesanges und des Tanzes, sondern es sind auch in ihrem eigenen Bereiche die poetischen Grundformen, lyrisch-didaktisch, episch, dramatisch, erst noch ohne schärfere Abgrenzung beisammengehalten und entwickeln ihre besondern Ansätze nur allmählich, je nach Gegenstand und Bedürfnis, zu verschiedenen Dichtgattungen.“ [46])

Als ein durchgehendes Merkmal spricht aus dem Volksliede frische Naturbeobachtung und gemütvolle Versenkung in ihre Erscheinungen, von der Belebung der Bäume und Sträucher bis zu dem verschlungenen Rankenwerk, das auch dem reinen Gedanken sich gern anschmiegt. „Anfänglich mag ein Naturbild an der Spitze des Liedes, weniger Schmuck als Bedürfnis, der unentbehrliche Halt gewesen sein, woran der nachfolgende Hauptgedanke sich lehnte; die uralten Lieder der Chinesen berühren sich in dieser Form mit den noch täglich aufschießenden Schnaderhüpfeln des bairischen und österreichischen Gebirges, dort wie hier ist nicht einmal durchaus ein bestimmter Zusammenhang des Bildes mit dem Gegenstande ersichtlich. Die schönsten unsrer Volkslieder sind freilich diejenigen, worin die Gedanken und Gefühle sich mit den Naturbildern innig verschmelzen; aber auch wo diese mehr in das Außenwerk zurücktreten, selbst wo sie nur noch herkömmlich und sparsam geduldet sind, geben sie doch immer dem Lied eine heitere Färbung, wenn sie völlig absterben, geht es auch mit der deutschen Volksweise zur Neige.“ [47])

In der Form zeichnet die Volkslieder äußerste Einfachheit aus, Knappheit der Darstellung, die vielfach nur durch ein Wort einen Gedanken andeutet, statt ihn breit auszuführen. Dagegen ist sprunghafte Zerrissenheit, die den Sinn verdunkelt, nicht als ursprünglich zu betrachten, sondern durch die Art der Überlieferung hervorgerufen. „Lange schon mündlich umgetrieben, dem jüngeren Geschlechte bereits fremdartig geworden, als man sie in Liederbücher und Flugblätter aufnahm, erscheinen manche schon hier mangelhaft und verunstaltet. Außer den absichtlichen Umwandlungen im Sinn und für den Ge-

[46]) Schriften III S. 12.

[47]) Ebenda S. 13.

brauch einer andern Zeit, führten Vergeßlichkeit, Mißverstehen, vorherrschender Bedacht auf die Singweise, die vielleicht allein den Text noch fristete, zu allmählicher Entstellung und Zersetzung des letztern." „So konnte sich aus altem und neuem Wirrsal die Meinung bilden, als gehöre die Zerrissenheit, das wunderliche Überspringen, der naive Unsinn, zum Wesen eines echten und gerechten Volkslieds. Schon die bessere Beschaffenheit andrer Lieder gleichen Stils weist darauf hin, daß auch den nun zerrütteten die ursprüngliche Einheit und Klarheit nicht werde gefehlt haben." [48])

Eine Einteilung der Volkslieder hat, da die einzelnen Dichtformen nicht scharf geschieden sind, vom Inhalt auszugehen, doch werden sich naturgemäß auch dann die vorwiegend episch gefärbten, sowie die mehr lyrischen, zusammenfinden. Uhland dachte die Volkslieder in acht Gruppen zu behandeln mit den Überschriften: Sommer und Winter, Fabellieder, Wett- und Wunschlieder, Liebeslieder, Tagelieder, Geschichtlieder, Scherzlieder, geistliche Lieder. Ausgeführt sind nur die vier ersten Gruppen. Eine genauere Darstellung der historischen Volkslieder findet sich in der Vorlesung über Geschichte der deutschen Literatur im 15. und 16. Jahrhundert.[49]) Überblickt man diese Gruppen im ganzen, so zeigt sich das Beisammensein epischer und lyrischer Bestandteile vor allem in den Fabel-, Wett- und Wunschliedern, mehr für sich treten beide Elemente auf in den historischen Volksliedern auf der einen, den Liebesliedern auf der andern Seite. Aber auch rein dem Stoffe nach zeigt sich die teils in dem historischen Zusammenhang, teils in der gleichen Art der Entstehung begründete Verwandtschaft mit den Urformen der Volkspoesie, Mythus und Sage. Die Lieder, deren Gegenstand der Sieg des Sommers über den Winter bildet, in ihrem Zusammenhang mit althergebrachten volkstümlichen Frühlingsfeiern weisen zurück auf frühere mythologische Feste, die Fabellieder mit ihrer Naturbelebung, ihrem Elfenwesen, auf den Quellpunkt aller Mythologie, die Wett- und Wunschlieder entsprechen jenen Rätsel- und Beschwörungsliedern, in deren Form die älteste mythologische Wissenschaft sich mit Vorliebe kleidete, die historischen Volkslieder schließlich repräsentieren in ihrer Sphäre die geschichtlichen

[48]) Schriften III S. 6 f.

[49]) Schriften II S. 361 ff und 509 ff.

Bestandteile der Heldensage. Nur die Liebeslieder haben keine in die Augen fallende Analogie, wie sie auch schon am deutlichsten den Übergang zur gesonderten Dichtungsart der Lyrik darstellen und neben den typischen mehr und mehr auch individuelle Züge hervortreten lassen. Sie leiten damit von der Volksdichtung zur Kunstpoesie hinüber. —

Auf Uhlands engen Zusammenhang mit der deutschen Volkspoesie, vor allem mit dem deutschen Volkslied, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Georg Hassenstein hat diese Seite der Poesie Uhlands im Anschluß an die Abhandlung über die Volkslieder ausführlich dargestellt.[50]) An manchen Punkten lehnt Uhland sich direkt an das Volkslied an. Neben dieser äußeren Anknüpfung aber tritt weithin eine starke innere Verwandtschaft seiner Poesie mit jenem zutage. Das Zurücktreten der Individualität gibt seinen Gedichten einen Zug des Typischen, wie er die Volkspoesie ihrem Wesen nach kennzeichnet. Beschränkung auf allgemein gültige Gegenstände, Verschmelzung des Epischen und Lyrischen, Vorliebe für die mannigfache dichterische Verwendung der Natur sind weitere Punkte der Übereinstimmung. Endlich kann darauf hingewiesen werden, daß von Uhlands Balladen und Romanzen die Mehrzahl nicht auf freier Erfindung des Stoffes beruht, sondern an vorhandene Sage und Überlieferung mehr oder weniger eng sich anlehnt, ebenso wie die Gebilde der Volkspoesie vorzugsweise nicht frei aus der Phantasie heraus geschaffen sind, sondern Gegebenes darstellen, weil es das Gemüt bewegt und der Aufbewahrung wert erscheint. Doch wichtiger als alle diese Übereinstimmungen ist das Zusammentreffen Uhlands mit unserer Volkspoesie in ihrem innersten Kernpunkt, dem schlichten, sinnigen Gemüt, dem starken, männlichen Charakter.

---

3. Abschnitt.

Der Übergang von der Volksdichtung zur Kunstpoesie.

Wir haben die Entwickelungsstufen der Volksdichtung verfolgt bis zu dem Punkt, wo sich deutlich die beginnende Herrschaft der Kunstpoesie ankündigt. So wenig aber Uhland Mythus, Heldensage,

[50]) Georg Hassenstein: Ludwig Uhland, seine Darstellung der Volksdichtung und das Volkstümliche in seinen Gedichten.

Ballade, Märchen und Volkslied schematisch einander ablösen läßt, so weit ist er auch von der Annahme entfernt, daß plötzlich an Stelle der Sagendichtung die Literatur trete. Nur am Anfang und am Ende der Entwickelung herrscht eine der beiden Formen unumschränkt; dazwischen liegt eine lange Übergangszeit, während deren die Kunstpoesie allmählich in verschiedenen Ansätzen von der Volksdichtung sich loslöst, bis sie schließlich die Alleinherrschaft gewinnt. Diese Ansätze der Kunstpoesie, die eine bedeutende Höhe der Vollendung erreichen können, kennzeichnen sich gegenüber der Volksdichtung in der Regel auch dadurch, daß sie als Domäne eines bestimmten Standes auftreten. Stehen sie anfangs in engem Zusammenhang mit der Volksdichtung — und gerade in dieser Anfangszeit, wo sie noch als Erbe der Volksdichtung frische Ursprünglichkeit und unbefangenen Natursinn zeigen, erkennt ihnen Uhland den höchsten Wert zu —, so schränken sie sich allmählich mehr und mehr auf den Anschauungs- und Gedankenkreis eines einzelnen Standes ein und erstarren schließlich in künstlichen Formspielereien. Währenddem aber hat sich die ursprüngliche, volkstümliche Dichtung als mehr oder weniger verborgene Unterströmung erhalten und tritt sofort wieder hervor, sobald jene Kunst- und Standesdichtung sich erschöpft hat.

Dieses Verhältnis zeigt Uhland in der Abhandlung über die deutschen Volkslieder an dem Minnesang, der Volksdichtung des 15. und 16. Jahrhunderts und der Gelehrtenpoesie im 17. Jahrhundert auf. Der Minnesang war Kunstdichtung des ritterlichen Standes. Zahlreiche Anzeichen aber deuten darauf hin, daß neben ihm auch eine volkstümliche Art der Kunstübung in den niedern Ständen herging; dieser überall gangbare Gesang behandelte allgemeingültige Gegenstände in schlichtem Stil und einfacher Form und war kaum weniger fruchtbar als jener kunstmäßige. „Gleichwohl ist nicht zu verkennen, daß durch die großen, gelehrten und kunstmäßigen Dichtungskreise, die im geistlichen und Ritterstande sich herangebildet hatten, der Volksgesang mehr und mehr zurückgedrängt, daß durch solche Absonderung und neue Geistesrichtung dem Gemeinsamen, Volksmäßigen ein bedeutender Teil dichterischer Kräfte entzogen, das Gebiet geschmälert und die Aufmunterung verkümmert, daß durch die Ausbildung zu künstlichern Liedesformen, durch die Einverleibung

in umfassende Schriftwerke das Volkslied aufgesogen und, wie es vornherein in mündlicher Überlieferung gelebt hatte, nun um so weniger mehr von denen, die schreiben konnten oder schreiben ließen, der Aufzeichnung in unveränderter Weise wert erachtet wurde.

Sowie jedoch im Laufe des 14. Jahrhunderts jene mittelalterlichen Dichtungskreise sich ausleben, rührt sich in den poetischen Leistungen der Zeit alsbald wieder die unverlorene Volksart. Es schlägt der Ton durch, es entbindet sich der Geist, darin die geschiedenen Stände sich als Volk zusammenfinden und verstehen. Bearbeitungen deutscher Heldensagen kommen hervor, denen man Wendungen und Handgriffe der Volkssänger abhört und deren altertümlicher Stil über die Zeit hinausweist, in welcher das ausgebildete Rittertum sich dieser Stoffe zur Darstellung in seinem Geiste bemächtigte. Liederbücher vom Eingang des 15. Jahrhunderts, wie schon einzelne Anklänge aus dem 14., ergeben eine Mittelgattung zwischen dem abscheidenden Minnesang und dem wieder andringenden Volkstone; der Adel sowohl, der seines früheren Kunstgeschicks nicht mehr mächtig ist, als auch bürgerliche Meister, die noch an den Höfen umherziehn und noch nicht im schulmäßigen Zunftgesang abgeschlossen sind, haben sich leichteren, freieren Liederformen zugewandt. Die zerfallende Kunstbildung des Ritterstandes ist ein Zeichen, daß überhaupt die glänzendste Zeit seiner Herrschaft vorüber war, der auflebende Volksgesang geht gleichen Schrittes mit dem erstarkenden Selbstgefühl des Bürgerstandes und örtlich auch der Bauerschaft. Der Kampf selbst, in dem Ritter und Bischöfe mit Bürgern und Bauern zusammenstießen, drängte zu gemeinsamer Sangweise, denn wie mit den Waffen traten die Stände sich mit Liedern gegenüber, und diese mußten, um zu wirken, nach allen Seiten verständlich sein; wie man sich auf demselben Felde schlug, mußte man auch mit den Liedern auf gleichem Boden stehn. Ihres geschichtlichen Inhalts wegen wurden derlei Lieder vor andern aufgezeichnet, besonders auch, soweit sie noch erreichbar waren, den Zeitbüchern eingeschaltet, seit man diese deutsch abzufassen begonnen hatte. . . . Dieser lebhafte Vertrieb zog sich noch in das 17. Jahrhundert hinein, aber in denselben Jahren, in welchen die letzten namhaften Liederbücher der alten Art gedruckt wurden, erschienen auch schon Weckherlins Oden und die erste Ausgabe Opitzscher Gedichte,

womit einer neuen Liederdichtung des gelehrten Standes die Bahn geöffnet war." [51])

Die Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts stellen in Deutschland nach Uhlands Auffassung das letzte Hervortreten der Volksdichtung dar. Mit ihnen ist jene Übergangszeit abgeschlossen; was nach ihnen kommt, gehört in das Reich der Literatur. Dieser endgültige Umschwung ist die Folge davon, daß die im 15. und 16. Jahrhundert immer stärker sich geltend machende Vorherrschaft des Verstandes die Verbundenheit der Geisteskräfte, auf welcher die Möglichkeit der Volksdichtung beruht, für immer gelöst hat. Für immer; denn nachdem einmal vom Baume der Erkenntnis gekostet worden ist, verfolgt das Denken viel zu selbständig seine eigene Bahn, um wieder lediglich in der Poesie aufgehen zu können. Demnach „scheint die Aufgabe der neueren Dichtkunst die zu sein, daß sie ihrerseits auch die bewußte Idee zur Schönheit läutere und ihr nur dann die Herrschaft einräume, wenn die Idee erst selbst zur poetischen geworden ist" [52]). Damit ist jedoch keineswegs in der Kunstpoesie der neueren Zeit der dichterische Vorgang selbst zu einem theoretisch bewußten gestempelt: „Das aber wird, wenn der neueren Zeit überhaupt noch eine Kunst zugestanden werden soll, nicht behauptet werden können, daß die Produktion selbst eine bewußte sei, daß wahrhafte, lebenskräftige Kunstwerke nicht auch jetzt, wie in der alten Zeit, aus derselben unmittelbaren Kraft des künstlerischen Schaffens zutage treten. Der Künstler kann allerdings heutzutage zugleich Theoretiker sein, aber das Moment der Produktion, wenn er sich wirklich einer solchen rühmen darf, wird gleichwohl in ihm von dem der theoretischen Erwägung verschieden bleiben." [53]) —

Von der Seite der theoretischen Erwägung aus haben wir in der Hauptsache Uhland betrachtet. Sie wird in unserm Werturteil bei ihm und bei jedem echten Dichter neben den poetischen Schöpfungen zurücktreten. Doch vermag sie zu deren Verständnis und Würdigung einiges beizutragen, namentlich wenn beide Seiten, wie bei

[51]) Schriften III S. 4 f.
[52]) Schriften II S. 200.
[53]) Stilist. S. 82.

unserem Dichter, in engen Beziehungen stehen. Für sich betrachtet, stellt sich die Poetik Uhlands als ein einheitliches Ganzes dar; vor den Anschauungen anderer Romantiker zeichnet sie sich vor allem dadurch aus, daß sie in der Dichtung des deutschen Mittelalters keineswegs ausschließlich volkstümliche Poesie sieht, sondern in ihr Volksdichtung und Kunstpoesie unterscheidet. Mit anderen geht Uhland in deren Entgegensetzung vielleicht zu weit, namentlich indem er der Volksdichtung jede Benutzung der Schrift abspricht und sie völlig auf die mündliche Überlieferung beschränkt. —

Ein kurzer Rückblick auf die dargestellten Gedanken Uhlands zeigt, daß sich ihm die Darstellung des Geistigen im Sinnlichen, die er zunächst als Charakteristikum für die romantische Poesie in Anspruch nahm, zum Kennzeichen aller Dichtung erweitert hat. Der Gegensatz zwischen Klassischem und Romantischem, zwischen Naivem und Sentimentalischem, wandelt sich ihm in den zwischen Volksdichtung und Kunstpoesie. Bieten für das Bild der ersteren Herderische Gedanken den Ausgangspunkt, so ist für ihr Verhältnis zur Kunstpoesie deutlich der Grundgedanke Schillers bestimmend: Hier wie dort eine Zeit des harmonischen Zusammenklingens der Geisteskräfte untereinander und mit der Natur, hier wie dort Zerstörung dieser Einheit durch das Hervortreten der Reflexion, hier wie dort die Möglichkeit, in der Kunst die ursprüngliche Einheit wiederzugewinnen. Natürlich fehlt bei Uhland der universale Gesichtspunkt, den Schillers Ästhetik durch ihre Anknüpfung an die kantische Philosophie gewann. Der Hauptunterschied zwischen beiden aber liegt darin, daß Schiller jene glückliche Kindheitsepoche des Menschen im klassischen Griechentum, daß sie Uhland in der deutschen Vorzeit suchte.
